L. Mańkowski:
O dramacie indyjskim.

1906/7. Półrocze zimowe.

O dramacie indyjskim.

Literatura: H. H. Wilson, Select Specimens of the Theatre of the Hindus. 2 vols. 3d ed. London 1871. Przekład niem. p. t. „Theater der Hindu's, 2 tomy, Weimar 1828 i 1831. Są to przekłady dramatów indyjskich, a w I. tomie mamy obszerny wstęp p. t. Ueber das dramatische System der Hindus.

Sylvain Lévi, Le théâtre indien, Paris 1890. Najobszerniejsza i najlepsza monografia o dramacie indyjskim.

J. L. Klein, Geschichte des Dramas, tom I, Leipzig 1874.

Montgomery Schuyler, A bibliography of the Sanskrit Drama, New York 1906. (Wstęp str. 1-13).

O dramacie traktują też naturalnie i podręczniki literatury indyjskiej, z których prócz Webera (Akademische Vorlesungen über Indische Literaturgeschichte 2. wyd. Berlin 1876) i Lassena (Indische Alterthumskunde t. II) wymieniam:

Baumgartner Die Literaturen Indiens und Ostasiens 3. u. 4. Aufl. Freib. i. B. 1902.,

Schroeder, Indiens Literatur u. Cultur in historischer Entwicklung, Leipzig 1887.

Victor Henry, Les litteratures de l'Inde, Paris 1904.

2.

Hermann Oldenberg Die Literatur des alten Indien, Stuttgart u. Berlin 1903.

Breslau 1899 — W dziełku wreszcie Hillebrandta p.t. Alt-Indien znajduje się rozprawka p.t. „Zur Charakteristik des indischen Drama's."

Sto lat z górą upłynęło od czasu, jak Sir William Jones pierwszy zapoznał Zachód z literaturą dramatyczną Indów. Wydał on w Kalkucie w 1789 roku przekład arcydzieła Kālidāsy p.t. „Sakontala, or the Fatal Ring." Tłomaczenie to jeszcze przed końcem 18. wieku doczekało się aż trzech nowych wydań i prócz tego przekładów na inne języki europejskie. Z czasem nietylko ten dramat został wydarzony w oryginale przez uczonych europejskich, i indyjskich, ale i inne dramaty sanskryckie doczekały się krytycznych wydań tak w Europie jak i w Indjach. W miarę coraz większego rozwoju indologji odkrywano coraz to więcej utworów dramatycznych i okazało się, że indyjska literatura dramatyczna jest wielce bogata. W dziele swem z r. 1827 Wilson przyjmował istnienie najwyżej 60 dramatów,

Lévi (1890) wylicza ich 372, a w książce Schuylera, wydanej w roku bieżącym, mamy aż 500 tytułów. Nas jednak zajmuje przedewszystkiem epoka największego rozwoju dramatu indyjskiego, obejmująca czas od 400 – 1100 po Chr. Nie wchodzą tu zatem w rachubę najdawniejsze początki sztuki dramatycznej oraz późniejsze i mniej wartościowe dramaty indyjskie sięgające aż do naszych czasów. Zajmiemy się więc tylko wybitnemi utworami takich autorów jak Kâlidâsa, Śûdrakaś[2], Bhâvabhûti[1] i inni. Z trzech wymienionych poetów zdaniem samych Indów dwaj pierwsi są największymi dramaturgami, nas jednak uderza w ich utworach brak akcji. Nie da się wprawdzie zaprzeczyć, że Kâlidâsa jest wielkim poetą, mistrzem słowa i djalogu, pełnym dobrego smaku i imaginacji; ale jako poeta dramatyczny najbardziej odpowiadający ~~a~~ naszym wymaganiom i naszemu poczuciu artystycznemu jest niezaprzecznie Śûdraka, przypominający niekiedy Szekspira. Sztuka jego Mṛicchakaṭikâ (t. j. wózek gliniany) grana była w Paryżu w r. 1850 p. t. „Chariot d'enfant," a za naszych czasów w Niemczech p. t. „Vasantasenâ," ale to opracowanie niemieckie

Hillebrandt nazywa karykaturą oryginału. Niema w tem nic dziwnego, bo jeśli przekład nigdy nie jest zupełnie wiernem odbiciem oryginału, to tem mniej przekład dramatu indyjskiego, który już co do formy zewnętrznej posiada dwie charakterystyczne cechy, nie dające się w przekładzie naśladować. Cechami temi są: proza przeplatana wierszem i język sanskrycki przeplatany różnemi prakrytami, t.j. narzeczami ludowemi. Niema dramatów wyłącznie wierszem pisanych (z jedynym tylko wyjątkiem) jak niema dramatów wyłącznie sanskryckich; były natomiast dramaty wyłącznie prakryckie, ale mało się ich przechowało. Co do pierwszej charakterystyki, to i u Szekspira mamy wiersz obok prozy, ale w wierszach dramatu indyjskiego spotykamy wielką rozmaitość miar wierszowych, a tego żaden przekład nie jest w stanie oddać. Co do drugiej cechy, to spotykamy różność narzeczy również u Szekspira i u włoskich dramaturgów, jak Angelo Beolco, zwany Ruzante, i Andrea Calmo, ale każdy przyzna, że w przekładzie niepodobna jest

i pod tym względem naśladować oryginał. W dramacie indyjskim po sanskrycku mówią królowie, ministrowie, dygnitarze i bramini, sanskryt bowiem jest językiem osób uczonych i wykształconych; mieszczanie natomiast, rzemieślnicy, sudry i wszystkie kobiety (nie wyłączając królowych) mówią jednem z narzeczy prakryckich. Co do tego, jakiem kto mówi narzeczem, istnieją szczegółowe przepisy. Z kobiet tylko mniszki posługują się sanskrytem, kobiety z wyższych sfer mówią narzeczem Śauraseni, a gdy mówią wierszem, co stanowi wyjątek, posługują się narzeczem Mahârâshtrî; zresztą wiersze są prawie zawsze sanskryckie. Pomimo tych różnych gwar wszyscy się naturalnie rozumieją, gdyż nawet mówiący po sanskrycku w życiu codziennem posługiwali się ówczas prakrytem. Wiersz prawie nigdy nie należy do djalogu, to też możnaby go wyrzucić bez szkody dla samej treści sztuki. Stąd dramat indyjski przypomina nasze operetki, w których djalog prozą przeplatany jest śpiewem lub kupletami bez związku ścisłego z treścią.

Wreszcie poważną trudność dla tłumacza stanowi sam język, odznaczający się wielkiem bogactwem i niezmierną łatwością tworzenia wyrazów złożonych; stąd przekład nie jest w stanie naśladować całej barwności języka sanskryckiego.

x ze wnętrznej

Do x charakterystyki dramatu indyjskiego należy też jego budowa i inscenizacja. Każde przedstawienie dramatyczne jest pewnego rodzaju uroczystością religijną, to też na początku sztuki i przy jej końcu mamy modlitwę. ~~(nāndī), w której~~ Poprzedzająca dramat modlitwa (nāndī) ma być szczęśliwym początkiem, przynieść szczęście. Wzywa się w niej boga Śiwę, jego małżonkę, lub też oboje. Modlitwę tę recytował dyrektor trupy albo może który z aktorów. Była ona zapewne zakończeniem dłuższych ceremonij religijnych, stanowiących wstęp do przedstawienia (pūrvaraṅga). Po modlitwie następuje prolog, w którym dyrektor (sūtradhāra, t.j. trzymający sznur; odnosi się to czy do teatru marjonetek, czy też do budowy teatru) prowadzi rozmowę z aktorką lub inną osobą, a w rozmowie tej zwraca się uwagę publiczności na sztukę, jej treść i au-

tora. Dyrektorem musiał być człowiek wszechstronnie wykształcony, bo wymagano od niego, by znał różne narzecza, muzykę, traktaty techniczne, poetykę, retorykę, astronomję, geografję, historję, genealogje rodów królewskich i t.d. Pomocnikami jego byli sthâpaka (reżyser) i pâripârśvika, ale prawdopodobnie z czasem funkcję reżysera spełniał sam dyrektor, gdyż w dramatach, które się nam przechowały, reżyser nie gra już żadnej roli. Zapewne z biegiem czasu wstęp do przedstawienia został znacznie skrócony i całe kierownictwo powierzonem dyrektorowi. Między modlitwą a samą sztuką musiały się odbywać jeszcze jakieś tańce i śpiewy, stąd tak często spotykamy w naszych dramatach zaraz po modlitwie te słowa: „dość już tej zwłoki." Po prologu następuje właściwa sztuka podzielona na akty, których dramat liczyć może 1-10. Pojedyncze akty łączy z sobą czasem międzyakt, Vishkambhaka, wyjaśniający[x] to, co zaszło od poprzedniego aktu. Jedność czasu nie jest przestrzeganą; choć zwykle akcja dramatu nie przekracza doby, mamy jednak w jednym z dramatów przerwę 12 lat między 1. a 2. aktem. Tak samo niema

[x] występują w nim tylko 2 osoby.

mowy o jedności miejsca, bo zdarzają się w dramatach naszych podróże, razem nawet napowietrzne w niebiańskich wozach. Lévi, a za nim Oldenberg, opisują nam przebieg przedstawienia teatralnego. Odbywa się ono zazwyczaj na wiosnę, z okazji jakiej uroczystości religijnej, publicznej lub rodzinnej. Choć wystawiano, i to wśród postów i modłów, prowizoryczny budynek teatralny, to jednak zwykle przedstawienia odbywały się w pałacowej sali koncertowej (_saṅgītaśālā_), w której francymer dworski brał lekcje tańca i muzyki, albo też na dziedzińcu pałacowym lub wreszcie, jeśli dramat wystawiano na cześć jakiego boga, w samejże jego świątyni. Materjały i przybory sceniczne aktorowie przenoszą z sobą z miejsca na miejsce. Scenę, obejmującą 1/4 całej sali, wystawiają wśród ceremonij religijnych, a robót pilnuje dyrektor, który jest zarazem i budowniczym. Scena zamknięta w głębi zasłoną (_yavanikā_), dzielącą ją od garderoby (_nepathya_). Zasłona ma być koloru białego, żółtego, ciemnego, czarnego, czerwonego stosownie do tego, czy treść sztuki jest erotyczna, bohaterska, patetyczna, tragiczna lub gwał-

towna. Kurtyna jest pstra, jeśli sztuka jest treści komicznej. Niektórzy autorowie uważają zasłonę czerwoną za dozwoloną we wszystkich przypadkach. Między widzami a sceną niema kurtyny, tak że gdy aktorowie znajdują się na scenie zasłona indyjska jest opuszczoną. Podnoszą ją, gdy aktor wchodzi na scenę, dwie piękne dziewice. Salę przyozdabiają wieńcami, chorągwiami i posągami. Po ukończeniu przygotowań _sabhāpati_, t.j. ten, który swym sumptem wystawia sztukę, wchodzi do sali i zasiada na wspaniałym tronie; po lewej stronie jego żony i fraucymer, po prawej dygnitarze, za nimi główni urzędnicy, a obok nich uczeni, poeci, astrologowie, lekarze i t. d. Gdy wszyscy usiedli, rozpoczyna się wstęp do przedstawienia od uderzenia w bęben. Jest to wymieniony już _pûrvarânga_. Wówczas rozkładają dywan, na którym ma się umieścić orkiestra. Przez dwoje drzwi, stanowiących komunikację między sceną a garderobą (_nepathya_) wchodzą śpiewacy i wraz z muzykantami ~~stają~~ siadają na dywanie. Po różnych ceremonjach i przygotowaniach, jak strojenie instrumentów muzycznych, po koncercie, tań-

cach i modlitwie (<u>nāndī</u>) rozpoczyna się wreszcie samo przedstawienie o wschodzie słońca. Na czele trupy aktorów stoi, jak już wiemy, dyrektor. On to spełnia ceremonje przedwstępne, on gra główną rolę w sztuce. Zazwyczaj jest on mężem jednej z aktorek. O dwu pomocnikach dyrektora już wspomniałem jakoteż i o tem, że Sthāpaka w znanych nam sztukach żadnej funkcji nie spełnia. <u>Pāripārśvika</u> (reżyser) pośredniczy między dyrektorem i aktorami i kieruje chórem, a jako aktor gra role drugorzędne. Aktorowie nie odznaczali się moralnością i zaliczali się do klast nieczystych i pogardzanych, co nie przeszkadza, że dzięki swej sztuce byli w łaskach u królów i w stosunkach przyjaznych z literatami. Jeszcze niżej pod względem moralnym stały aktorki.

Przybory sceniczne były nadzwyczaj szczupłe: należały do nich składy, wozy, zbroje, tarcze, broń, chorągwie i t.p., dalej wieńce, stroje, ozdoby, ~~szminka~~ barwidła etc. Dekoracyj, jak się zdaje, nie było żadnych; stąd mamy w dramatach długie opisy poetyczne, mające w imaginacji widza wywołać żądany obraz, stąd takie wyrażenia jak <u>nāṭayati</u>, np. zamiast powiedzieć „podlewa kwiaty" mamy <u>nāṭayati</u>,

wyrażają
(naśladuje) podlewanie kwiatów, czyni, jakgdyby podlewał(a) kwiaty. Mimika zatem odgrywa tu bardzo wielką rolę, a dramat z tej strony przypomina nasz balet-pantominę. Gdy np. aktor ma wyjść z pałacu do ogrodu, robi kilka kroków na scenie i mówi: „otóż jestem w ogrodzie" albo: „ach, jakiż śliczny ogród", albo też gestem odpowiednim wyraża zachwyt nad kwiatami. Mimika ujęta była w szczegółowe i ścisłe przepisy co do ruchów oczu, nosa, policzków, ust, rąk, chodu i t. d. Udręczenie miłosne wyrażano przez poruszanie głową, błędny wzrok, opuszczanie rąk, bezwładnie zwisających ramion. Pomimo tego prawdziwy talent miał zawsze otwarte pole do popisu. Ale nie tylko wewnętrzne uczucia wyrażano przez mimikę, lecz i rzeczy zupełnie zewnętrzne: że się widzi lwa, niedźwiedzia lub małpę, że się widzi papugę lub wysokie drzewa, że jest zimno lub gorąco, że jest ranek lub wieczór, to wszystko wyrażało się układem rąk lub odpowiednim gestem. Ważnymi czynnikami były też kostium i ~~szminka~~ charakteryzacja. Strój był szczegółowo przepisany: ~~b~~ jasny dla bogów, królów i zakochanych, ciemny dla warjata, dla roztargnionego, podróżnika (wędrowca) i chorego,

jaśny dla wypełniającego praktyki religijne. Oprawidło było białe, niebieskie, żółte i czerwone, ale mieszanina tych kolorów dawała nowe farby. Jasną ~~obarwiony~~ płeć musiała mieć osoba szczęśliwa, jasną lub ciemną król; zresztą barwa zależała od kasty, którą aktor miał przedstawiać. Na scenie występowała tylko niewielka liczba osób naraz, tłumów nie było. Monolog był w częstem użyciu. Mówiono, jak i u nas, na stronie, t.j. tylko dla publiczności, albo „w powietrze,“ t.j. do jakiejś osoby niewidzialnej, albo wreszcie mamy ~~na scenie~~ rozmowy, których inne osoby, obecne na scenie, nie mają słyszeć. Wykluczenie tych osób oznaczano gestem ręki z podniesionemi trzema palcami.

Po omówieniu formy dramatu i jego inscenizacji wglądnijmy teraz w jego treść. Tu uderza nas przedewszystkiem jedno, to jest zupełny brak tragedji u Indów. Wszystkie sztuki muszą się dobrze kończyć, a o śmierci w dramacie wspominać wolno tylko o tyle, o ile jej kto, choć z trudnością uniknął, o ile jej kto tylko pragnie lub gdy ma wkrótce nastąpić powrót do życia. Jaka przepaść dzieli

pod tym względem dramat indyjski od greckiego! Ale optymizm ten, który w dramacie indyjskim objawia się też i w tem, że dobrym wiedzie się zawsze dobrze, a źle tylko złym, musiał w czasie powstania naszych dramatów istnieć także i w życiu, a to dowodziłoby, że od czasów Buddhy i jego przygnębiającego pesymizmu kierunek myśli indyjskiej zupełnie się zmienił. – Drugą cechą charakterystyczną dla wszystkich prawie dramatów indyjskich, to znów cecha ujemna: brak prawdziwej akcji dramatycznej, jaką spotykamy u Greków i u Szekspira. Przyczyny tego ~~się~~ szukać należy w wierze w wędrówkę dusz i w przeznaczenie, które góruje nad czynem ludzkim i paraliżuje ~~jego~~ wolę człowieka. Przypadek silniejszy jest od woli, więc zamiast akcji, zamiast szeregu czynów mamy szereg wydarzeń zupełnie jak w epopei lub w powieści, tylko w formie djalogu z towarzyszeniem muzyki, tańca i mimiki. Bohater nie walczy tu z przeciwnościami, nie pokonywa ich; pokonywa je przypadek, jakiś deus ex machina. Nieszczęście Sakuntali np. spowodowane jest przypadkiem, który nic nie ma z dramatem wspólnego. Ludzie nie działają, lecz są lalkami, wytworami fantazji,

14.

nie mające w sobie nic realnego. Z tego wypływa, że nie mamy też prawdziwych charakterów, lecz charaktery konwencjonalne bez żadnej indywidualności, ograniczające się do nielicznych typów. Indowie interesują się bardziej fabułą niż charakterami, to też fabuła jest skomplikowaną, a charaktery szablonowe, zwłaszcza w dramatach nie wziętych z codziennego życia. Rāma – to bohater wyidealizowany, we wszystkiem niezrównanie doskonały. Bohater komedji mieszczańskiej to charakter silny i pełny niezamąconego spokoju tak w nieszczęściu jak i w szczęściu. Kobiety – to postaci poetyczne, pełne wdzięku, ale zawsze do siebie podobne, wyłącznie oddane swej miłości i zupełnie w niej pogrążone. W związku z brakiem akcji dramatycznej i charakterów jest także i djalog konwencjonalny. Ponieważ celem dramatu jest tylko wywołanie pewnego nastroju, więc djalog jest tylko środkiem, prowadzącym do tego celu. Jest on nieosobistym, t.j. niema w nim odbicia indywidualności mówiących osób, i rozwlekłym, zawsze niemal równie wyszukanym, sentymentalnym lub patetycznym. Największą przeszkodę

do rozwinięcia się prawdziwie dramatycznego djalogu stanowi przeplatanie prozy poezją. Ruch djalogu wciąż jest przerywany wierszami, stanowiącemi odrębne poemaciki, opisujące to piękno natury, to wschód słońca, to wdzięki ~~kobiety~~ i t. p. Proza djalogu jest nieraz tylko nicią, na której nanizane są owe perły poezji, bo wiersze te są często prawdziwemi perłami, wynagradzającemi hojnie wspomniane braki, tyle w nich wspaniałych opisów i obrazów, takie bogactwo barw, tyle prawdziwej i głębokiej poezji.

Treść, fabuła dramatu zaczerpnięta jest zwykle z jakiej legendy, a więc z obu epopei Mahâbhâraty i Râmâyany, zwłaszcza z ostatniej; Râma bowiem i wierna jego małżonka Sîtâ, to ulubieni bohaterowie Indów. Poza tem mamy dramaty z życia dworskiego, a więc intrygi polityczne lub miłosne, co do których istnieją szczegółowe przepisy teoretyków: bohaterem jest sławny król lub królewicz, bohaterką jakaś księżniczka przebywająca na dworze incognito. Miłość króla wywołuje zazdrość jego małżonki. ~~Ulubi~~ Osoba, która w sercu królewskiem wzbudziła miłość, jest mu wzajemną, lecz

przez skromność nie okazuje tego. Kochankowie oddają się to nadziei, to obawie. Ona ma za powiernicę jakąś przyjaciółkę, on t. zw. Vidûshakę, błazna, który, rzecz dziwna, jest braminem. Schuyler objaśnia to tem, że początków dramatu szukać należy w tańcach i ceremonjach religijnych prostego ludu, który w znacznej części nie wyznawał braminizmu, lecz jedną z ludowych religij. Z czasem typ ten konwencjonalny skrystalizował się i pozostał nawet wtedy, gdy dramat ludowy przeniósł się na dwory królewskie i stał się tam popularnym. Tak więc treść dramatu jest zwykle szablonowa, nie zdradza głębszych pomysłów, ale szczegóły umiejętnie opracowane i rozwój intrygi przeprowadzony dobrze. Rzadsze są dramaty z życia mieszczańskiego, w których bohaterem bywa bramin, kupiec albo minister, lub dramaty jeszcze innej treści. We wszystkich jednak główną rolę odgrywa miłość.

Wymieniłem przed chwilą niektóre typy

dramatu indyjskiego; przypatrzmy się im nieco dokładniej. Król ma być ozdobionym wszelkiemi możliwemi zaletami; a więc jest cnotliwy, rozumny, prawdomówny, stanowczy, uczony, dzielny, wdzięczny, cierpliwy, spełniający swe obowiązki monarchy, bohaterski, szlachetny, znawca tradycyi, prawa i polityki i t. d. Powiernikiem i zaufanym przyjacielem Króla jest Błazen (Vidûshaka), bramin, figura komiczna przez swą postać, bo jest łysym i garbatym karłem z wystającemi zębami i czerwonemi oczyma, komiczny również przez swój strój i mowę. Ideałem jego jest dobra kuchnia, jest on zatem łakomy, a przytem nieuk, tchórz, złośliwy, kłótliwy, przygadliwy. Ma on jednak czasem i dobre strony, jak jasny pogląd na życie i wierność w przyjaźni. Jako przyjacielowi z lat dziecinnych pozwala mu Król na wszelką z nim poufałość. Występuje on w każdym dramacie i jest przedmiotem drwinek i żartów innych osób dramatu. Jest rodzaj szekspirowskiego Falstaffa. Choć bramin, mówi on nie po sanskrycku, lecz narzeczem prakrytckiem. — Z innych typów w otoczeniu Kró-

18.

człowiek zmyjrowany,

Iowskiem wymienić należy darmozjada-rezydenta, Vita. Jest to postać na żołdzie Króla, wykształcony i dobrych manier, zna się na sztuce, dobry mówca, chętnie oddaje się usługi osób lepiej od niego sytuowanych, ale bynajmniej nie marna figura, owszem dżentleman. Poseł (dûta) jest zaufanym sługą bohatera, oddanym swemu panu i używanym zwłaszcza w sprawach miłosnych. Podobnie i bohaterka posługuje się w tym celu przyjaciółką, siostrą mleczną, niewolnicą i t. d. Inne role męskie są: minister i doradca Królewski (amâtya albo mantrin), jenerał, (dowódca wojsk, senâpati), sędzia (prâdvivâka), szwagier Króla (śakâra), t. j. brat nie Królowej, lecz jednej z podrzędnych żon Królewskich, niskiego pochodzenia, ale pyszny i mający się za wielką figurę, stąd gbur/grubjanin. Z kobiet mamy najprzód pierwszą Królowę (mahâdevî), zazdrosną o męża, wiernie mu oddaną, cnotliwą i z wielkiego rodu; Królowę (devî) mającą podobne zalety jak poprzednia, inne żony Królewskie i cały fraucymer dworski, jak ochmistrzyni, odźwierna i t. d., a także takie role kobiece jak aktorka,

tancerka, śpiewaczka, kurtyzana. Wreszcie wymienić jeszcze należy mnichów, mniszki, sług haremu, karłów, niemych i t.p.

Indowie są niezmiernie systematyczni, to też w traktatach o sztuce dramatycznej mamy bardzo drobiazgowe klasyfikacje różnych rodzajów dramatu. Rozróżniają oni 10 rodzajów wyższego rzędu, zwanych rûpaka, i 18 niższego rzędu, uparûpaka.* Do pierwszej klasy należy przedewszystkiem nâṭaka, najbardziej typowy z dramatów indyjskich, dramat bohaterski. Treść musi być zaczerpnięta ~~ze~~ jakiej sławnej legendy, bohater musi być z wysokiego rodu bogów lub królów, bohaterskość i miłość odgrywają w nim główną rolę, styl ma być szlachetny, ale nie zbyt wyrafinowany, i jasny. Dramat ten liczy najmniej 5, najwyżej 10 aktów. Tytuł ma oznaczać treść, jak np. Mahâvîracarita (t.j. przygody wielkiego bohatera, sc. Râmy), Abhijñâna-śakuntalâ (Śakuntalâ poznana za pomocą znaku) i t. d. Drugim rodzajem jest prakaraṇa (Lévi „comédie bourgeoise", komedja mieszczańska), który tylko ~~treścią różni~~ rodzajem intrygi i stanowiskiem bohatera

* ale klasyfikacja ta jest całkiem zewnętrzna,

różni się od poprzedniego. Treść wysnuta z fantazji autora, ale rzecz przeprowadzona podług tych samych przepisów co rodzaj poprzedni. Bohaterem jest minister, bramin lub kupiec, ale zawsze musi być szlachetnym i poważnym. Bohaterka może być z tej samej sfery, co bohater, albo też być nawet kurtyzaną. W komedji tej spotykamy najróżnorodniejsze typy. Tytuł zwykle utworzony z połączenia imion bohatera i bohaterki, np. Mâlatîmâdhava, t. j. Mâlatî (bohaterka) i Mâdhava (bohater). Dalsze rodzaje są: bhâṇa, jednoaktowy monolog, prahasana, komedja lub farsa w 1 akcie; dima, dramat fantastyczno-mitologiczny w 4 aktach, w którym występują bogowie i demonowie, ich walki, czary i t. d.; vyâyoga przedstawiający walki bohaterów w 1 akcie; niema tu elementu erotycznego ani komicznego. Samavakâra, sztuka mitologiczna w 3 aktach, z których pierwszy trwa 9 godzin, drugi 3, trzeci niespełna godzinę. Bohaterów jest 12. Vîthî w 1 akcie, w której występują 1-3 osób, o treści erotycznej. Utsṛiṣṭikâṅka, jednoaktówka patetyczna,

Ihâmṛga, Vallby, intryga miłosna, zaczerpnięta nawpół z legendy, nawpół z fantazji, porwanie jakiejś nimfy przez rywala. Jeśli jednak podług legendy jeden z rywalów zabija drugiego, to autor musi to zmienić i doprowadzić obu do zgody.

Nie będę tu wymieniał 18 rodzajów drugorzędnych; o sposobie klasyfikacji dramatów dają wystarczające pojęcie wyliczone 10 rodzajów rûpaka. Henry, nie trzymając się oczywiście podziału indyjskiego, wylicza następujące główne rodzaje dramatu: dramat bohaterski, komedję intryg, komedję erotyczną, dramat moralny (moralité, w którym, jak na Zachodzie w średnich wiekach, osobami były abstrakcje), monolog i farsę. cf. Lévi str. 29.

Zanim ~~przejdę do d~~ przejdziemy do historji dramatu indyjskiego i do omówienia pojedyńczych dramatów, pozostańmy jeszcze chwilę przy wzmiankowanych już dziełach o poetyce dramatycznej, których bliższe poznanie jest, bądź co bądź, ciekawe i pozwoli nam wniknąć trochę głębiej w zapatrywania Indów na dramat i jego zadanie. Dzieł takich przechowało nam się ~~kilka~~ wiele, a najdawniejszem z nich jest Bharatanâtyaçâstra. Według

tradycji indyjskiej autorem pierwszego traktatu o sztuce dramatycznej był sam bóg Brahman, stwórca świata, który na prośbę bogów do czterech Wed dołączył piąty, p.t. Nâtyaveda, t.j. Weda sztuki dramatycznej. Ale dzieło to boskie nie zostało ludziom objawionem, więc święty wieszcz Bharata, który w niebie dyrygował przedstawieniami teatralnemi, mającemi jako aktorki nimfy niebieskie (apsaras), streścił dzieło Brahmana w swem Nâtyaçâstra, (nauka sztuki dramatycznej). Nauka ta zatem polega na objawieniu i w pojęciu Indów objawienie to dało możność poetom tworzenia dramatów doskonałych. Tak więc teorja poprzedziła praktykę, oczywiście tylko w mniemaniu Indów, a arcydzieła poezji dramatycznej są tylko zastosowaniem objawionej teorji. Dzieło Bharaty dopiero przed paru laty zostało wydanem przez Joanny Grosset, Paryż 1898 (tom I), ale znanem już było przedtem z kilku rękopisów. Jest to rodzaj encyklopedji wierszowanej,* całej sztuki teatralnej, obejmującej budownictwo, ceremonje religijne, retorykę, mimetykę, deklamacyę, metrykę, poetykę ~~ogólną~~, muzykę i t.d. Czas

powstania tego traktatu jest niepewny, może 4.-5. wiek po Chr. (Hillebrandt), a może, choć mniej prawdopodobnie 6.-7. w. (Pischel). Lévi jest zdania, że encyklopedja ta nie ma daty ściśle określonej, powstała bowiem jako kompilacja różnych fragmentów, które w różnych czasach w skład jej wchodziły. Przepisy dydaktyczne nie stworzyły poezji dramatycznej, ale wywarły rzeczywisty wpływ na jej rozwój i spowodowały jej szablonowość i konwencjonalność. Jak dzieło Bharaty opiera się niewątpliwie na znacznie dawniejszych źródłach,* a dowodzi tego to, że znajdujemy w niem rzeczy nie zgadzające się z przechowanemi nam dramatami, więc odnoszące się do czasów dawniejszych, tak i po tej najdawniejszej kodyfikacji przepisów teoretycznych literatura techniczna nie przestaje dalej się rozwijać. Wprawdzie powaga świętego wieszcza, któremu przypisywano autorstwo wymienionej encyklopedji, nie dopuszczała zmian ani ulepszeń, ale to nie przeszkadza, że pojawiały się inne dzieła, w których powtarzano i komentowano te same przepisy, a że dzieło Bharaty

* i to zapewne prakryckich, jak świadczą prakryckie nazwy techniczne (Lévi).

było zbyt encyklopedycznem i zbyt obszernem, więc pisano mniejsze traktaty, monografje o pojedynczych sztukach, wchodzących w skład przedstawienia dramatycznego. Nie będę ich tu ~~wymieniać~~ wyliczać; o mnóstwie dzieł tej kategorji wiemy z różnych cytacyj, ale często bardzo znamy tylko autorów i tytuły ich dzieł, które zaginęły. Najbardziej cenionym podręcznikiem po dziele Bharaty jest *Daśarûpa*; w 270 strofach streszcza ono tylko reguły poezji dramatycznej i w 4 rozdziałach traktuje o treści dramatu, o osobach i językach, o prologu i 10 rodzajach głównych, wreszcie o poetyce dramatycznej. Autorstwo tego podręcznika przypisane jest niejakiemu Dhanamjaya, komentarza, zwanego Avaloka, niejakiemu Dhanika. Obaj są może jedną i tą samą osobą. Jako czas powstania przyjęto ostatecznie koniec 10. wieku. Na tem dziele opiera się inne, *Sâhityadarpaṇa*, mające za autora poetę im. Viśvanâtha Kavirâja, z 12. a może z 15. w. Jest to kompletna poetyka, w której jednak poezji dramatycznej poświęcił autor najobszerniejszy rozdział. *Pratâparudrîya* (autor Vidyânâtha) z początku 14. w., *Nâṭyapradîpa* (autor Sundaramiśra) z r. 1613.

Jakaż jest treść tych podręczników? Mamy już o tem pewne pojęcie z tego, com już poprzednio powiedział o osobach, występujących w dramacie, i o rodzajach dramatu. Co do tych ostatnich, to teorja nie zgadza się z praktyką, przynajmniej na cały szereg rodzajów nie mamy przykładów istniejących dramatów. Widocznie więc rodzaje te istniały tylko dawniej przed powstaniem dramatu klasycznego, a później zaginęły. Ale wymienione podręczniki zawierają prócz tego jeszcze mnóstwo innych przepisów i wskazówek, a wszystkie nadzwyczaj systematycznie pozgrupowane i ugrupowane, uderzające obfitością liczb i ścisłością cyfr. Podział, jak już widzieliśmy, jest czysto zewnętrzny, a formułki podręczników przypominają, jak zauważa Lévi, formułki chemiczne. Niema tu mowy o analizie psychologicznej, o genezie twórczości dramatycznej i o historycznym jej rozwoju. Świadczy o tem już sama definicja dramatu, ograniczająca się tylko do cech zewnętrznych: dramat jest naśladowaniem danego charakteru w różnych sytuacjach, wywołujących radość lub smutek za pomocą gestykulacji, mowy, stroju

i wyrazu (uczucia). Użycie tych środków wyróżnia go od wszystkich innych ~~rodzajów~~ utworów literackich, jak epopeja lub poemat, przeznaczone wyłącznie do czytania, gdy dramat zwraca się nietylko do ucha, ale i do oka, a poezja dramatyczna staje się przedstawieniem (dṛçya, rzecz widzialna). Wyraz rūpa, rūpaka (ogólna nazwa dramatu) znaczy „kształt, wygląd", oznacza zatem tylko jego cechę zewnętrzną. Dramat nāṭya spokrewniony jest z mimiką (nṛtya) i tańcem (nṛtta); wszystkie trzy wyrazy pochodzą od pw. nṛt (prakr. naṭ); ale taniec ma do czynienia tylko z taktem i tempem, mimika wyraża tylko fizyczne objawy uczucia (bhâva), gdy dramat wyraża uczucie wewnętrzne (rasa) uduchowione w zdarzeniu. Taniec i mimika nie stoją na równi z dramatem, lecz służą mu jako sztuki pomocnicze.

Po definicji dramatu mamy w podręcznikach dramaturgicznych podział dramatów na rodzaje ze względu na trzy kategorje ze- ~~[illegible]~~ empiryczne ~~zewnętrzne~~, t.j. temat ~~treść~~, bohatera i przeważające uczucie. Co do tematu lub ~~treści~~, to autor

czerpie ją w legendzie, lub we własnej fanta-
zji, lub wreszcie napół w jednej i drugiej.
W pierwszym przypadku autor jest skrępo-
wanym i nie może przypisywać znanemu bo-
haterowi zmyślonych czynów, chyba, że we-
dług tradycji bohaterów popełnił jakiś
czyn niezgodny z jego charakterem, a w ta-
kim razie autor powinien to zmienić:
Râma zabija zdradziecko króla małpy Bali
w Râmâyanie; w dramatach albo niema
o tem wzmianki, albo też Râma zabija
wroga w obronie własnego życia. Wybrawszy
sobie temat, autor ma go podzielić na 5 ele-
mentów, odpowiadających 5 sytuacjom bo-
hatera, któremi są: przedsięwzięcie, wysiłek,
możliwość osiągnięcia celu, pewność osiągnię-
cia go i wreszcie samo osiągnięcie celu. Ele-
mentami akcji zaś są następujące 5: zarodek
lub nasienie (lekkie napomknięcie o ostatecznym
celu), kropla (t.j. rozpoczęcie na nowo biegu
akcji na pozór przerwanej, jak kropla oliwy
rozchodzi się po wodzie), chorągiew (t.j. epizod,
akcja drugorzędna, niby chorągiew drugorzędnego
bohatera), wypadek uboczny (mniejszego zna-
czenia niż epizod) i cel, którym powinien być
obowiązek, miłość i interes wszystkie razem lub

połączone z sobą. Kombinacja 5 sytuacyj z 5 elementami akcji wytwarza 5 stawów czyli artykulacyj akcji, zwanych saṁdhi. ~~Otóż~~ ~~są~~ Oznaczają one rozwój każdej z fortunatu aż do osiągnięcia przez nią właściwego celu, który stopniowo prowadzi do ostatecznego rozwiązania. Każda z artykulacyj rozkłada się na pojedyńcze członki, których ogółem jest 64. Nie wszystkie one są konieczne, ale użycie pewnej ich liczby jest niezbędnem, dramat bowiem bez członków nie nadaje się do przedstawienia, jak człowiek bez członków niezdatny jest do roboty. Powinny one koniecznie być ściśle związane z akcją, wyłaniać się bezpośrednio z zarodka i prowadzić do rozwiązania. Pierwsza artykulacja (mukhasaṁdhi, Lévi „exposition", wyłuszczenie) składa się z 12 członków, wypływających logicznie z kombinacji „zarodka" z „przedsięwzięciem." Jest to kiełkowanie zarodka, wytwarzające różnorodne uczucia. Tak np. jednym z członków jest vilobhana, wysławianie przymiotów, jak w Śakuntali komplimenty jej przyjaciółki pod jej adresem rozżarzają miłość w sercu króla, albo bheda, zachęta, dodanie odwagi: Śakuntalâ, słysząc, że król jest w pobliżu, nabiera otuchy. Drugą artykulacją jest pratimu-

khasamdhi (Lévi „contre-exposition", zawiązanie węzła intrygi), w której jest 13 członków, wypływających z kombinacji „kropli" z „wysiłkiem", np. parisarpa, t.j. poszukiwanie umiłowanej osoby, albo nirodha, przeszkoda w szczęściu. Trzecią artykulacją jest garbhasamdhi (płód); tu już owoc się formuje, cel zdaje się być bliskim osiągnięcia, ale znów się cofa. Członków jest 12, odpowiadających sytuacji bohatera trzeciej z rzędu, t.j. możliwości osiągnięcia celu, np. âkshepa, t.j. wyjście na jaw nieznanej dotąd tajemnicy. Czwartym stopniem akcji jest vimarśa, zastanowienie w chwili osiągnięcia celu pod wpływem gniewu, niepokoju i t.p., o 13 członkach, a piątą artykulacją – nirvahaṇa, rozwiązanie, w którem intrygi poprzednich artykulacyj są wszystkie doprowadzone do jednego ostatecznego celu. Członków tu jest 14. Takie są 64 składniki, jedne konieczne, drugie dowolne, tworzące akcję główną, a mają na celu opracowanie i rozwinięcie tematu, zajęcie widza, wywołanie zdziwienia i t.d. Tyle co do tematu. Co się tyczy bohatera, to podręczniki wyszczególniają wszystkie jego zalety. Musi on być zawsze szlachetnym, a szlachetność ta łączy się z wesołością, ze spokojem, z wyższością moralną lub

z duszą; mamy więc 4 charaktery bohatera, ale jeden i ten sam bohater może mieć raz ten, drugi raz inny charakter. Prócz tego bohater jako kochanek może być uprzejmy, fałszywy, bezczelny lub wierny, a kombinacja tych 4 przymiotów z czterema powyższemi kategorjami daje 16 rodzajów bohaterów. Że zaś bohater może należeć do sfery wyższej, średniej lub niższej, więc mamy aż 48 odmian bohatera. W podobny sposób bohaterki są podzielone na 3 wielkie kategorje, te znowu na mniejsze grupy, prócz tego każda bohaterka może się znajdować w ośmiu różnych sytuacjach i t.d., tak że otrzymujemy aż 384 odmiany bohaterki.

Trzecim względem, wpływającym na rodzaj dramatu, jest prócz tematu, stanowiącego jego ciało, i bohatera, będącego jego sercem, jest uczucie, które jest duszą dramatu. Uczucie, a właściwie smak (rasa) jest to stan psychiczny widza, wywołany przedstawieniem i przeważającą w sztuce namiętnością. Uczuć takich jest 8: miłość, śmiech, litość[1], uniesienie[2], bohaterstwo, strach, zgroza i podziw. W sztuce bohaterskiej wszystkie uczucia mogą się mieszać, ale każda jakakolwiek sztu-

(nastrój)

1) nastrój patetyczny
2) n. tragiczny

ka musi mieć jedno tylko uczucie główne, przeważające, a tem w dramatach najwyższego rzędu może być tylko miłość lub bohaterstwo, inne są tylko pomocniczemi. Takiem przeważającem uczuciem w Sakuntali jest miłość, a prócz tego mamy nastrój komiczny, patetyczny, tragiczny, bohaterski, straszny, zgrozą przejmujący lub wzbudzający podziw.

Temat, bohater i nastrój, to trzy istotne, rdzenne składniki dramatu; ale są prócz nich jeszcze inne, tak jak w muzyce prócz nut są tonacje, i interwały. Mamy zatem 4 rodzaje akcji dramatycznej: wdzięczny (należą do niego żart, wybuch radości, oznaki zewnętrzne miłości i przebranie się bohatera dla osiągnięcia swego celu), rodzaj dzielny (wyzywanie przeciwnika), gwałtowny lub czarodziejski (czary, walka, popłoch) i słowny, w którym tylko słowami wyraża się uczucie. Środki dramatyczne, wpływające na bieg akcji, są różne, jak sen, list, poselstwo, głos za sceną, głos z nieba, portret (~~który~~ kochanki np., który kochanek dla siebie maluje, by pocieszyć się w swym smutku) i pijaństwo. Służą one do urozmaicenia akcji tak samo jak 19 innych artykulacyj podrzędnych, np. strach, stwierdzenie, gniew, pomyłka, łagodność i t. p.

Pokrótce wymieniam tu jeszcze 33 ozdoby dramatyczne albo zdania wyrażające wyrzekanie, dumę, pragnienie, żal, wymówkę, szczęście i t. d. oraz 36 piękności stylistycznych jak gra słów, wyrażenie dwuznaczne, opis czego, komunał i inne. Pomijam tu dalszą treść podręczników dramaturgicznych, których przepisy pomimo swej systematyczności nie zawsze są jasne i logicznie uzasadnione. O osobach, występujących w sztuce, o języku, któremi mówią (w Mṛcchakaṭikā prócz sanskrytu mamy aż 7 narzeczy), o modlitwie i prologu, wreszcie o rodzajach dramatu wspomniałem już zresztą poprzednio. Przechodzę teraz do rzeczy mniej suchej, bo do początków dramatu indyjskiego.

Niestety, wiemy o nich bardzo niewiele. Legendarne pochodzenie dramatu, polegające na objawieniu, nie ma oczywiście dla nas żadnego znaczenia. Z różnych rodzajów poezji poezja dramatyczna, jak w Grecji, tak i w Indjach zapewne najpóźniej się rozwinęła. W literaturze występuje ona od razu w pełni rozwoju, ale to właśnie dowodzi, że początki jej są znacznie dawniejsze. Widzieliśmy, że wyraz <u>nāṭaka</u> (dramat)

pochodzi od pew. prakryckiego naṭ (= skr. nṛt) tańczyć. Wyraz ten tłumaczy Oldenberg przez „balet." Z tańca zatem, i to według wszelkiego prawdopodobieństwa z tańca religijnego, do którego z czasem przyłączały się powoli inne elementa, powstały przedstawienia dramatyczne. Już w Wedach w pewnych okolicznościach przepisane są tańce, np. by sprowadzić deszcz lub zapewnić szczęście nowożeńcom. Zwłaszcza Kult Vishṇu-Kṛishṇy i Śivy sprzyjał rozwojowi tańca religijnego; wszakże Śiva sam jest bogiem tańczącym,ˣ a małżonka jego patronką tańca i wynalazczynią tańca zwanego lāsya, a w kulcie Vishṇu-Kṛishṇy taniec i pantomima wielką odgrywają rolę.* Mamy świadectwo o tem, że z tańcem łączono śpiew, już w tekście z około 2 w. przed Chr. Tańce te i śpiewy przedstawiały czyny bohaterskie i przygody miłosne Kṛishṇy, tańczącego z pasterkami taniec Rāsa. Takie tańce ze śpiewem, muzyką i mimiką odbywają się w Indjach po dziś dzień; są to t. zw. yātrā (procesje). Do powstania dramatu przyczyniły się też przedstawienia marjonetek i występujące w lu-

ˣ wynalazcą tańca tāṇḍava

* Ziemią świętą kultu Kṛishṇy jest kraj Śūrasena (półn.-zach. prowincyi); to tłumaczy wybitne znaczenie prakrytu śaurasenī w dramacie.

dowych religijnych przedstawieniach farsy (np. pasterki wyśmiewają garbatą małżonkę Kriszny). Przedstawienia takie odbywały się naturalnie w narzeczach ludowych.

Najdawniejszy przykład akcji dramatycznej znajdujemy w rytuale wedyjskim, opisującym nam przebieg akcji, zrozumiały jedynie, jeśli go uważać będziemy jako powstały z dawnych ludowych zabaw lub przedstawień dramatycznych. Na wiosnę odbywa się Agnishṭoma, t.j. ofiara somy (jest to wyciśnięty z pewnej rośliny sok, z którego się robi napój upajający). Wtedy to bóstwo ten napój dostaje się z rąk demonów w posiadanie bogów. Somę sprzedaje człowiek z niezbyt poważanego rodu Kutsa lub inny bramin, albo nawet człowiek z najniższej kasty Śudrów, nie otrzymuje jednak zapłaty, a gdy się o nią upomina, zostaje pobitym. Widzimy tu związek sztuki dramatycznej z religją, jak i gdzieindziej, jak na Zachodzie w średniowiecznych misterjach. Oszukany sprzedawca somy gra tu rolę djabła w naszej literaturze. Tak więc dramat jest pochodzenia religijnego i ludowego. Ludowego pochodzenia dowodzą też i prologi przechowanych

nam dramatów, które, pomimo że są dziełem autorów dramatycznych, mają charakter improwizacji, więc pierwotnie były rzeczywiście improwizowane; dowodzi go dalej, jak widzieliśmy, błazen Vidûshaka, który jest braminem, oraz praktyczny wyraz nâṭaka, a także i inne terminy techniczne praktycznego pochodzenia.

Najobszerniej o początkach dramatu indyjskiego pisze Lévi w wymienionem dziele; szuka on ich śladów w najdawniejszych pomnikach literackich i w późniejszych, ale poprzedzających epokę przechowanych nam dramatów. Zwraca więc na to uwagę, że już w Rigwedzie (najdawniejszym zabytku nietylko literatury indyjskiej, lecz literatury indoeuropejskiej, sięgającym 10-15 w. przed Chr.) mamy kilkanaście hymnów djalogowanych, w których występują najwyżej trzy osoby rozmawiające z sobą, i dodaje, że niepodobna jest czytać tych hymnów bez wyobrażenia sobie czegoś w rodzaju przedstawienia dramatycznego. Coś podobnego przypuszczał już przed nim Max Müller, a świeżo Schuyler w tych djalogach połączonych z tańcami upatruje pierwsze zaczątki dramatu. Henry natomiast podnosi, że nie mamy dowodu na to, że te hymny recytowały dwie osoby, więc, podobnie jak Hillebrandt,

nie widzi w nich początków sztuki dramatycznej. Jakkolwiekbądź mamy w tych hymnach niezaprzeczenie najdawniejszy przykład djalogu. W dalszym ciągu przechodzi Lévi do epopei, a w szczególności do Mahâbhâraty, którą po dziś dzień recytują w świątyniach ku zbudowaniu wiernych. Że tak bywało i dawniej, świadczy np. Bâṇa, pisarz z 7. w. po Chr. Rapsodowie (Kathaka) wygłaszali ją publicznie, a płaskorzeźba z czasów przedchrześcijańskich przedstawia nam posiedzenie rapsodów w pozach tanecznych i z instrumentami w ręku. Tak więc przerwy w recytowaniu epopei zapełniały tańce i muzyka, a to już graniczy z przedstawieniem dramatycznem. Zresztą już w samym tekście epopei mamy niejako podział ról, np. Yudhishṭhira rzekł...., Damayantî rzekła...., gdyby zatem dwóch rapsodów podzieliło między siebie rolę, to dramat byłby stworzony. Dwóch rapsodów występujących razem spotykamy w Râmâyaṇie; są to synowie Râmy i Sîty: Kuśa i Lava, a wpływ Râmâyany na powstanie dramatu, którego bohaterem był Râma, zdaje się być zaznaczonym

w dramacie Bhavabhûtiego „Uttararâmacarita", gdzie mamy wzmiankę o tem, że Vâlmîki część swej epopei opracował jako dramat, mający być odegrany w niebie przez apsarasy. Rapsodowie nazywali się i nazywają się po dziś dzień bhârata (dziś bhât), ale ta sama nazwa przeszła potem i na aktorów i przypomina tyleż epopei i wpływ jej na powstanie dramatu. Druga nazwa aktora kuśîlava przypomina Râmâyanę i jej pierwszych rapsodów im. Kuśa i Lava, Pânini, gramatyk z 4. w. przed Chr., cytuje autora reguł ~~sztuki~~ dla aktorów, ~~sz~~ natasûtra, a komentator Pâniniego, Patanjali, w dziele swem p. t. Mahâbhâshya (2. w. przed. Chr.) wspomina o rapsodach występujących w różnych rolach i różnie ubarwionych; mamy tu zatem kres ewolucji dramatu z epopei. O kulcie Krishny i połączonych z nim przedstawieniach dramatycznych już wspomniałem, również o Śivie, patronie dramatu klasycznego. Buddhyści zrazu powstawali przeciw przedstawieniom teatralnym, zakazując surowo ~~brania~~ uczęszczania na nie, co jest dowodem, że uczęszczanie to i zamiłowanie do tych przedstawień było

głęboko zakorzenionem. Ale z czasem musieli się i oni z niemi pogodzić, owszem w celu propagandy sami je nawet u siebie zaprowadzili. Dramaty buddyjskie prawie wszystkie zaginęły. W Tybecie klasztory buddystów zachowały zwyczaj przedstawiania prawdziwych misteryjów dwa razy do roku, na wiosnę i w jesieni. Walczą w nich złe duchy z dobrymi i w końcu zostają pokonane. Sekta Jainów prawdopodobnie także tylko w teorji była przeciwniczką teatru, a w praktyce go ~~okazywała~~ tolerowała, jak świadczą niektóre dramaty sanskryckie o treści jainistycznej. Rozpowszechnione na wyspie Jawie marjonetki ~~do~~ dostały się tam z Indyj wraz z religją braminów i ich epopejami. W Indjach znane były od dawna, bo już Mahâbhârata wspomina często lalki drewniane poruszane sznurkami. Co do wyrazu <u>nâṭaka</u>, to spotykamy go po raz pierwszy w pierwszych wiekach naszej ery. Ze wszystkich czynników, które przyczyniły się do wytworzenia i rozwoju dramatu, najważniejszym jest Krisznaizm, kult Kriszny. W przeczuciu potęgi powstającego dramatu religje prawowierne jak i heretyckie starały

się nim zawładnąć, a najbardziej popularne z wcieleń boga Vishnu, bolti Krishna staje się sam bohaterem dramatycznych przedstawień, a w kraju, gdzie kult Krishny najbardziej był rozpowszechniony, powstał zapewne pierwotny dramat w języku Śaurasenī. Zczasem wydoskonalił się przez zetknięcie się z epopeją i innemi utworami literackiemi, a wcieliwszy je w siebie, zachował ich język, t. j. język sanskrycki, pozostawiając prakryt dla ról podrzędnych. Z punktu widzenia literackiego nâṭakka czyli dramat bohaterski najbardziej się zbliża do epopei uczonej, odpowiadającej wymogom sztuki, tak zwanego Kâvya. Jak w takiej epopei obok ubóstwa tematu widzimy nadmierne bogactwo opisów, tak samo i w dramacie mamy dysproporcję między fabułą a opisami. Można przepisy odnoszące się do Kâvya zastosować i do dramatu. Inne rodzaje utworów literackich jak powieść i romans są również przede wszystkiem szeregami opisów obok bardzo ubogiej treści. Autorowie dramatyczni z upodobaniem przedstawiają nam stan osób zakochanych. Jak zauważa Lévi, temat ten przejęli oni z innych rodzajów literackich, a Kâlidâsa w swej Śakuntali sam zdradza jego pochodzenie.

40. W dramacie tym przyjaciółka jej Anusūyā mówi do Śakuntali: „widziałam jak w legendach i powieściach opisują stan osób zakochanych; jest to najzupełniej twój własny stan."

— Zastanówmy się w końcu jeszcze nad pytaniem, czy może być mowa o wpływie greckim na dramat indyjski. Już Weber w swej historji literatury i w Indische Studien wyraził możliwość takiego wpływu i ze względu na to, że dramat indyjski w literaturze występuje od razu w pełni rozwoju przypuszczał, że dramaty greckie mogły być przedstawiane na dworach królewskich w Indjach. W odpowiedzi na to Pischel energicznie, ale gołosłownie zaprzeczył możliwości takiego wpływu, aż wreszcie Windisch poświęcił tej kwestji rozprawę szczegółową p.t. Der griechische Einfluss im indischen Drama, wydanej w Berlinie 1882. W pracy tej stara się on dowieść możliwości historycznej wpływu greckiego, a porównując szczegółowo dramaty greckie z indyjskiemi wykazać, że wpływ ten rzeczywiście miał miejsce. Co do dowodów historycznych o przedstawieniach greckich na wschodzie,

o obecności artystów w obozie Aleksandra W., to niema w nich mowy o Indjach. Ale choćbyśmy nawet przypuścili, że i w Indjach odbywały się przedstawienia greckie, to jakże przypuścić ich wpływ na dramat indyjski, który pojawia się dopiero w kilka wieków później? Sam Windisch przyznaje, że tragedja grecka nie przypomina dramatu indyjskiego, ale i komedja nie mogła mieć powodzenia w Indjach, tak odległych i tak różnych pod każdym względem od Grecji. Zobaczmy teraz, czy szczegóły techniczne w dramatach greckich i indyjskich są w stanie dowieść ich pokrewieństwa. 1. Podział na akty. Akty dramatu indyjskiego bynajmniej nie są podziałem sztucznym. Nāṭaka ma najmniej 5 aktów, a liczba ta odpowiada pięciu sytuacjom bohatera, pięciu elementom akcji i jej pięciu artykulacjom. Terminologja grecka nie ma nawet specjalnego wyrazu dla oznaczenia aktu, który po sanskrycku nazywa się aṅka. – 2. Przyjęte formy sceniczne, jak to, że osoby wchodzą na scenę i wychodzą, że mówią głośno, cicho, na stronie i t. d., są jednakowe u Greków i u Indów, ale to niczego nie dowodzi, bo są

to rzeczy konieczne w każdem przedstawieniu, wypływające z samejże jego natury. 3. <u>Kurtyna</u> nazywa się <u>yavanikā</u> (prakr. <u>javanikā</u>). Etymologja od Yavana (Jończyk), którą to nazwą Indowie oznaczali Greków, ale z powodu swojej niedokładnej znajomości geografji obejmowali nią i inne ludy i kraje[x], jak Egipt, Syrja i t.p. A dalej wyraz <u>yavanikā</u> oznacza każdą zasłonę, a z drugiej strony kurtyna nazywa się także <u>apaṭī</u>. Być może, że, jak przypuszcza Schroeder, Grecy zaprowadzili w Indjach swoją kurtynę, widząc niedoskonałość urządzenia, być także może, że, jak przypuszcza Lévi, kurtyna była wyrobem greckim albo przynajmniej towarem wprowadzonym do Indyj przez kupców greckich. Jakkolwiekbądź nazwa kurtyny nie dowodzi jeszcze, by Indowie u siebie oglądywali przedstawienia greckie, a tem mniej wpływu dramatu greckiego na indyjski. — 4. <u>Fabuła dramatu</u>. Pomimo pewnego podobieństwa fabuły niektórych dramatów indyjskich i greckich o pokrewieństwie między niemi nie może być mowy, bo podobieństwo to odnosi się do szczegółów podrzędnych. Tak np. w wielu dramatach indyj-

[x] zachodnie

skich gra pewną rolę poznanie jakiejś osoby za pomocą jakiegoś przedmiotu, stwierdzającego jej tożsamość. Król np. poznaje Sakuntalę po pierścieniu, który jej dał poprzednio, i t.d. To samo odnajdujemy też i w komedji greckiej. Ale już w epopejach indyjskich spotykamy podobny moment: np. w Mahâbhâracie królowa poznaje Damayantî jako swą siostrzenicę po znamieniu na czole, w Râmâyanie Râma, któremu pokazują klejnoty Sity, poznaje, że została porwaną przez Râvanę, a później wysyła do niej Hanûmata, dając mu swój pierścień na dowód, że jest jego przez niego samego wysłanym. – 5. Osoby dramatu indyjskiego również nie są zapożyczone od Greków pomimo pewnych rysów podobieństwa, bo wzięte z życia, a błazen Vidûshaka, to typ oryginalny i rodzimy. – 6. Prolog indyjski, podobnie jak grecko-rzymski, wymienia autora i tytuł sztuki, a celem jego to captatio benevolentiae publiczności. Ale to podobieństwo wypływa z natury rzeczy, a poza tem są wielkie różnice. W prologu greckim jeden z aktorów zwraca się wprost do publiczności, w indyjskim mamy zawsze djalog między

dyrektorem i jednym z jego pomocników, w którym mieszczą się tylko aluzje do mającego nastąpić przedstawienia i który zgrabnym zwrotem prowadzi do pierwszej sceny sztuki. Jest to zabytek z dawnych czasów, gdy sztuka bywała przedstawianą dla ludu, bo dla publiczności wykształconej był on zupełnie zbytecznem. Tak tedy Lévi zbija kolejno wszystkie argumenta Windischa, który zresztą sam nie zdaje się być zupełnie przekonanym o prawdziwości swej hypotezy. W każdym razie przyznać trzeba, że w pracy swej zebrał on wszystko, co tylko dało się przytoczyć na poparcie twierdzenia, że dramat grecki wpłynął na powstanie lub rozwój dramatu indyjskiego. Nie wiem, czy dziś wierzy jeszcze kto w ten wpływ. Schroeder, Hillebrandt, Oldenberg, Pischel, Baumgartner nie przyjmują hypotezy Windischa. W końcu przypominam tu jeszcze to, com już powiedział o optymizmie dramatu indyjskiego i braku tragedji, o braku akcji dramatycznej i konwencjonalności charakterów, a przepaść między dramatem indyjskim a greckim zarysuje się nam jeszcze wyraźniej.

Przechodzę teraz do przeglądu indyjskiej literatury dramatycznej i zaczynam go od utworu Kālidāsy, który, jak wspomniałem, był pierwszym dramatem indyjskim przełożonym na język europejski przez Williama Jonesa i wydanym w Kalkucie w r. 1789. Z tego angielskiego przekładu już w r. 1791 wypłynął (powstał) przekład niemiecki Jerzego Forstera, który wzbudził najwyższy zachwyt takich mężów jak Herder i Goethe. Ten ostatni w znanym wierszu tak się wyraża o Śakuntali Kālidāsy:

Willst du die Blüthe des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du was reizt und entzückt, willst du was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde mit <u>einem</u> Namen begreifen,
Nenn ich Sakontala dir, und so ist alles gesagt.

W dramacie tym widział Goethe harmonijne połączenie wszystkiego, czego tylko serce ludzkie zapragnąć i co umysł ludzki pojąć może, przyrodę, człowieka i niebo bogów, z którymi ludzie naiwnie obcują, to, co piękne i porywające, i to, co proste a poważne, niejako chleb powszedni życia umysłowego.

Kiedy już mowa o przekładach, to wspomnę też, że prócz wymienionych mamy jeszcze cały szereg przekładów angielskich, fran-

cuskich, niemieckich, dwa holenderskie, dwa szwedzkie, dwa duńskie, 4 włoskie, 1 hiszpański, 3 rosyjskie, 2 polskie, 1 węgierski, 1 czeski i t. d. Z niemieckich wymieniam jeszcze tłumaczenia Ernesta Meiera (2. wyd. Lipsk 1874), Ludwika Fritze (Indisches Theater, Chemnitz 1877-79) i H. C. Kellnera (Universalbibliothek, Lipsk 1890). Oba polskie przekłady są tłumaczeniami z niemieckiego. Pierwszy z nich nosi tytuł „Sakontala czyli pierścień przeznaczenia, dramat indyjski Kalidasa w VII aktach z prologiem, z sanskryckiego z rękopismu wydał H. J. Grabowski. Warszawa 1861." Z przedmowy dowiadujemy się, że przekład ten dokonanym został w końcu 18. wieku, wkrótce po wyjściu tłumaczenia Forstera, który od r. 1784 przez krótki czas był profesorem nauk przyrodzonych w uniwersytecie wileńskim; nie powiedziano jednak kto spolszczył przekład niemiecki. — Drugi przekład polski wyszedł w zbiorze „Książki dla wszystkich" w Warszawie r. 1905 (nakł. i dr. M. Arcta). Tytuł bardzo krótki: „Kalidasa, Sakuntala, przełożył Adolf Strzelecki." I tu tłumacz nie uważał

za stosowne bliżej określić, z czego przełożył, czy z oryginału, czy z tłumaczenia, ale już sama pisownia imion i wyrazów sanskryckich zdradza wzór niemiecki (brzmienie c oddaje przez tsz zamiast cz), a bliższe porównanie z przekładem niemieckim Kellnera dowodzi, że spolszczył ten właśnie przekład. – Co do samego tekstu oryginalnego, to nie będę tu wyliczać wydań indyjskich i europejskich, których jest przeszło 20, i ograniczę się do zaznaczenia, że utwór Kâlidâsy przechował się nam w dwu recensjach, jednej obszerniejszej, którą mamy w wydaniu Pischla (Kiel 1877) i w przekładach Jonesa i Forstera,[x] a drugiej krótszej, wydanej przez Böhtlingka wraz z przekładem niemieckim (Bonn 1842). Ta krótsza recenzja, którą przetłumaczyli m. i. Meier i Kellner, uważana jest przez niektórych indologów za dawniejszą i lepszą. Z naszych polskich przekładów pierwszy zawiera recenzję obszerniejszą, a drugi krótszą.

O Kâlidâsie wiemy bardzo mało. Podług tradycji pochodził on z rodu braminów, a osierocony w niemowlęctwie został on wychowany przez wolarza i oczywiście nie otrzymał żadnego wy-

[x] oraz Fritzego

kształcenia. Przypadek zrządził, że zaślubił
księżniczkę Vasantî; mianowicie odrzucony
przez nią minister Vararuci* przebrał na-
szego poetę za uczonego, zalecając mu naj-
zupełniejsze milczenie, które księżniczce
wytłumaczył jako pogardliwy objaw poczucia
własnej wyższości, i w otoczeniu rzekomych
uczniów przedstawił go jej. Vasantî, która
chciała koniecznie mieć uczonego za męża,
dała się zwieść i oddała mu swą rękę, ale
po ślubie zdradził się on ze swem nieuctwem.
Oburzona księżniczka dała się jednak prze-
błagać i poleciła mężowi, by w celu otrzyma-
nia daru nauki i poezji, zaskarbił sobie
łaskę bogini Kâlî. Tak się też stało, a poe-
ta przybrał imię Kâlidâsa, t.j. niewolnik
Kâlî (!). Poległ on śmiercią gwałtowną.
Gdy mianowicie król napisał był pierwszą
połowę wiersza i wyznaczył hojną nagrodę
dla tego, który go dokończy, Kâlidâsa na-
tychmiast ułożył drugą połowę wiersza, a
wówczas poległ z ręki kochanki, chcącej
sobie przywłaszczyć jej autorstwo i zyskać
wyznaczoną nagrodę. Prócz tych legendar-

* przez zemstę

nych anegdot z jego życia wiemy o Kâlidâsie prawie tyle tylko, że był autorem trzech dramatów Śakuntalâ, Mâlavikâgnimitra i Vikramorvaśî, dwu epopei Raghuvaṁśa i Kumârasambhava oraz poematu lirycznego Meghadûta i zapewne też jeszcze drugiego Ṛitusaṁhâra. Opis miejscowości w poemacie Meghadûta świadczy, że ojczyzną jego były Indje środkowe (Ujjain), natomiast co do czasu, kiedy żył nasz poeta, zdania są bardzo podzielone. Dziś jednak nikt już chyba nie przypuszcza, że należy on do 1. wieku przed Chr. Indowie nie troszczyli się o chronologję, a literatura ich nie posiada prawie żadnych dzieł historycznych. Zamiast historji mamy zatem legendy i podania nie zasługujące na wiarę; nic więc dziwnego, że dzisiejsi historycy są nieraz, a nawet zawsze prawie w kłopocie co do oznaczenia nawet w przybliżeniu epoki lub daty. Dopiero w nowszych czasach badania archeologów, oparte na datowanych napisach (na skałach, słupach, pomnikach etc.) monetach i t. p., ustaliły niektóre daty, ale też dotąd tylko niektóre. Tak np. Bühler w rozprawie swej „Die indischen Inschriften

und das Alter der indischen Kunstpoesie" (Wiedeń 1890) w napisie z r. 473/4 po Chr. wykazuje naśladownictwo Kâlidâsy, zkąd przyjmuje on rok 472 jako najpóźniejszy terminus ad quem powstania poematu Meghadûta, którego jeden wiersz w tym napisie jest naśladowany. Na innych danych opiera się Bruno Liebich (Das Datum Candragomin's und Kalidasa's, Wrocław 1903) i otrzymuje jako najwcześniejszą datę 4. Księgi Raghuvamśa rok 470. Sądzi, że zgodność obu rezultatów upoważnia nas do wniosku, że Kâlidâsa żył około r. 450 po Chr.

Że Kâlidâsa jako poeta dramatyczny miał poprzedników, wypływa już z tego, com poprzednio powiedział o podręcznikach dramaturgicznych, opierających się po części na dramatach, które do nas nie doszły, wynika choćby z tego faktu, że dramaty Kâlidâsy są arcydziełami, które nie mogły powstać od razu, lecz przeciwo tylko jako dalsze stopnie rozwoju poezji dramatycznej. Jakoż znamy nawet kilka nazwisk poprzedników Kâlidâsy. Wymienia on ich sam w prologu do swego dramatu Mâlavikâgnimitra, gdzie w rozmowie z dy-

rektorem reżyser zapytuje go, dlaczego chce wystawić sztukę Kâlidâsy, poety współczesnego, nie zaś jeden z utworów takich słynnych mistrzów jak Bhâsaka, Saumilla, Kaviputra i tylu innych. O poetach tych mamy i gdzieindziej krótkie wzmianki i drobne fragmenty z ich dzieł. Najdawniejszym może ze znanych nam z nazwiska dramaturgów jest Candra z Kaszmiru, po którym zostało nam zaledwie kilka wierszów.

Przyjrzyjmy się teraz treści Śakuntali. Dramat zaczyna się od modlitwy na cześć boga Śiwy, po której następuje prolog. W nim dyrektor oświadcza aktorce, że wystawi nową sztukę Kâlidâsy p.t. Abhijñânaśakuntala i prosi ją, by coś zaśpiewała, aby dobrze usposobić publiczność. Aktorka w piosnce swej opiewa lato, w którym to porze pszczoły całują kwiecie śirîshy, a dziewice zrywają kwiaty i przystrajają się niemi. W końcu dyrektor oświadcza, że pieśń ta tak go porwała, jak gazela porwała goniącego za nią króla Dushyantę. Słowa te są już bezpośrednim wstępem do I. aktu, w którym występuje król na wozie z łukiem i strzałami w towarzystwie woźnicy, goniąc za uciekającą gazelą.

52.

Dushyanta już już ją dogania i ma wypuścić strzałę, gdy nagle daje się słyszeć głos: „Stój, stój! nie morduj!" Król każe woźnicy stanąć, a wówczas zjawia się przed nim pustelnik z dwoma towarzyszami i mówi mu, że gazela należy do pustelni, więc nie godzi się jej zabijać, broń bowiem dana jest królom ku obronie uciśnionych, nie zaś ku krzywdzeniu niewinnych istot. Dushyanta od razu wyjmuje strzałę z łuku, a pustelnicy, wysławiając mu tego szlachetnego czynu, życzą mu cnotliwego syna, któryby był panem świata. Pustelnik potem zaprasza króla do pustelni Kanwy, który wprawdzie jest nieobecnym, bo udał się na pielgrzymkę do Somatirthy, ale córka jego Śakuntalâ otrzymała od ojca polecenie przyjmowania gości. Król przyjmuje zaproszenie i na swym wozie jedzie do pustelni. Wśród drogi rozgląda się wokoło i zwraca uwagę woźnicy, że znajdują się w obrębie uświęconego miejsca: „Pod drzewami rozsypane są ziarnka ryżu; wypadły one z dziupli drzew, w których gnieżdżą się papugi. Tu i owdzie widać kamienie ze śladami tłuszczu, bo niemi tłuczono owoce drzewa Ingudî. Gazele, nie podejrzywając nic złego, nie dają się spłoszyć w swym chodzie

i nic sobie nie robią z hałasu, a ścieżki wiodące do zbiorników wody posnaczone są bruzdami od wody ściekającej kroplami z skrajów szat łykowych." Dushyanta wysiada z wozu w pewnem oddaleniu od cołaściwej pustelni, a oddawszy woźnicy swój łuk i swe klejnoty, bo do pustelni wstępować należy w skromnem odzieniu, wchodzi do niej pieszo i zaraz odczuwa drganie w prawem ramieniu, co u mężczyzny oznacza spotkanie kochanki. Dziwi go taka wróżba na miejscu świętem, gdy naraz słyszy głosy i spostrzega troje uroczych dziewcząt, zbliżających się z konewkami, więc chowa się między drzewa i stamtąd się im przygląda. W następnej scenie wchodzą Śakuntalā i dwie jej przyjaciółki Anasūyā i Priyaṃvadā, podlewają drzewka, a scena ta i rozmowa dziewcząt, której król w ukryciu się przysłuchuje, pełna jest wdzięku. Rozmowa ta naturalnie toczy się w narzeczu prakrytkiem.

<u>Anasūyā</u>. Przyjaciółko Śakuntalo, zdaje mi się, że ojciec Kaṇva drzewa pustelni więcej jeszcze miłuje, niż ciebie, kiedy tobie, wątłej jak kwiat jaśminu, roskazał napełniać wodą rowki wokoło tych drzew.

Śak. Nie czynię tego tylko dla wypełnienia rozkazu ojca; kocham je sama jak siostra. (Podlewa drzewa).

Król. Co? czy to jest córka Kanwy? Zaprawdę, krótki ma wzrok czcigodny potomek Kaśyapy, skoro na nią wkłada obowiązki pustelniczego życia. (wierszem) „Święty wieszcz, który to bez sztucznych upiększeń urocze ciało chce poddać praktykom pokutniczym, zamierza zaprawdę ostrzem niebieskiego lotusu przeciąć gałąź na opał." Dobrze! Skryję się wśród drzew i będę się im spokojnie przyglądał (Czyni to).

Śak. Przyjaciółko Anasûyo, uciska mnie szata łykowa, którą Priyamvadâ zbyt mocno ściągnęła. Rozpuśćże mi ją.

Anasûyâ. Dobrze (rozpuszcza szatę)..............

Król. Wprawdzie ta szata z łyka nieodpowiednia jest dla jej wieku, ale pomimo tego bardziej ją jeszcze zdobi i upiększa. A dlaczego? (wiersz) „Pięknym jest kwiat lotosu, choć go przysłania walisnerja; plama na księżycu, choć brudna, podnosi jego piękność. Ta wysmukła dziewica i w szacie z łyka staje się piękniejszą; cóż bowiem nie jest ozdobą dla pięknych kształtów?"

Śak. To drzewo Késara zdaje się mnie przynaglać palcami swych gałęzi, poruszanych wiatrem. Zaraz je odwiedzę (przechadza się).

Priy. Przyjaciółko Śakuntalo, pozostań tu chwilkę na tem właśnie miejscu. Gdyś się zbliżyła do drzewa Keśara, ma się wrażenie, że otoczył je powój.

Śak. A więc dlatego nazywasz się Priyamvadâ (t.j. pochlebnica).

Król. Słowa Priyamvady do Śakuntali są choć pochlebne, jednak prawdziwe; zaprawdę, bowiem (wiersz): „usta jej mają kolor pączka, ramiona podobne do wątłych gałązek, a urocza młodość jak kwiat spoczywa na jej kształtach."

Anas. Przyjaciółko Śakuntalo, oto jaśmin, któryś ty nazwała blaskiem światłem Księżyca, a który z własnego wyboru pojął w małżeństwo drzewo Mangowe. O nim zapomniałaś.

Śak. Wtedy zapomniałabym o sobie samej. (Zbliżywszy się do pnącza i przyglądając się jej) Przyjaciółko, zaprawdę w uroczej chwili pnącza połączyła się z drzewem; ona tryska młodością, bo pokryta świeżem kwieciem, a drzewo ze swemi pączkami jest rozkoszne. (Stoi, przyglądając się).

Priy. Anasûyo, czy wiesz, dlaczego Śakuntala z takiem zajęciem przygląda się blaskowi światła Księżyca?

Anas. Nie mam pojęcia; powiedzże mi.

Priy. Bo myśli sobie: jak blaskowe światło Księżyca połączyło się z odpowiedniem drzewem,

tak obym i ja tak samo znalazła odpowiedniego męża.

Śak. O, to z pewnością twoje własne pragnienie (pochyla konewkę).

Król. Oby się okazało, że ona jest córką głowy rodziny z żony należącej do innej kasty. Ale precz z wątpliwością! (wiersz) „Niewątpliwie jest ona żoną odpowiednią dla wojownika, skoro szlachetne moje serce jej pragnie; w wątpliwych sprawach bowiem rozstrzygającemi są wewnętrzne uczucia ludzi cnotliwych." A jednak muszę ~~się~~ co do jej osoby zdobyć zupełną pewność.

Śak. (przerażona) Ach, pszczoła z obawy przed pokropieniem wodą, porzuciwszy jaśmin, leci ku mojej twarzy. (Udaje, że ją pszczoła napastuje).

Król (z pożądaniem) „Raz po raz muskasz jej ruchliwe oko o drżących kącikach; słodko brzęczysz, lecąc около jej ucha, jak gdybyś jej powierzała tajemnicę; pijesz jej usta, ~~łącące~~ mieszczące w sobie wszystkie rozkosze, gdy ona cię rękami odpycha, jam nieszczęśliwy w poszukiwaniu prawdy, a ty, o pszczoło, jesteś u celu." Oto, co czyni pod wpływem przerażenia, zachwyca mnie (wiersz). „Dokąd się tylko zwróci pszczoła, tam zwraca ona swe piękne oczy; a ściągając brwi, z konieczności, choć nie zakochana, uczy się ona dziś gry oczu."

Ale natrętna pszczoła nie przestaje się naprzykrzać dziewczynie. Wzywa ona na pomoc przyjaciółki, lecz te ze śmiechem odpowiadają, że to ich nic nie obchodzi, bo opieka nad pustelnią należy do Króla, jego więc powinna przyzwać na pomoc. Słyszy to Dushyanta i uważa tę chwilę za stosowną, by się dziewczętom ukazać, nie chce jednak, by się domyśliły, że on jest Królem. Zapytuje więc, kto tu gnębi niewinne pokutnice, gdy potomek Puru panuje nad światem i karze złoczyńców. Na widok nieznajomego dziewczęta są trochę przerażone, ale Anasūyā zabiera głos i odpowiada, co się stało. Król zwraca się do Śakuntali i zapytuje ją, czy dobrze jej się powodzi w praktykach pokutniczych, ale ona przerażona nic nie odpowiada, więc znów zastępuje ją Anasūyā i z wyszukaną grzecznością mówi: „W tej chwili dobrze, ponieważ mamy tak znakomitego gościa," potem chce wysłać Śakuntalę po dary, którymi gościa zazwyczaj przyjmowano (t.j. ryż, kwiaty i t.d., a zwłaszcza wodą). Król jednakże z niemniejszą grzecznością powstrzymuje ją od tego, mó-

więc, że wyświadczyły mu już gościnność swemi uprzejmemi słowami. Wszyscy potem zasiadają, ale Śakuntalâ, w której sercu budzi się już miłość, zrazu ani słowem się nie odzywa. Na zapytanie Anasûyi, kim jest, odpowiada Dushyanta, że jest wysłańcem królewskim, który przybył do pustelni, aby się przekonać, czy pustelnicy nie doznają jakich przeszkód w ofiarach. Przyjaciółki Śakuntali domyślają się, co się dzieje w sercach obojga, i cicho mówią do niej: „Przyjaciółko Śakuntalo, gdyby teraz ojciec tu był obecnym,..." Śak. (gniewnie) To cóżby było? – Przyjaciółki: Toby uszczęśliwił tego znakomitego gościa tem, co jest treścią jego życia." Śakuntalâ odpowiada im, że mają coś na myśli i że nie chce słuchać ich mowy. Potem król zapytuje przyjaciółki, jakim sposobem Kanwa, który przecie złożył ślub czystości, może być ojcem Śakuntali, i dowiaduje się, że jest ona córką Kauśiki i nimfy niebieskiej im. Menakâ. Król odpowiada, że taka piękność nie mogłaby pochodzić od śmiertelnej kobiety, jak nie z ziemi powstaje światło ...

drgająca błyskawica. Ale ta wiadomość jeszcze Królowi nie wystarcza, zapytuje więc dalej, czy Śakuntalâ rozpoczęła ślub czystości na całe życie, czy też tylko do czasu swego zamążpójścia. Na to odpowiada Priyamvadâ, że ojciec zamierza wydać ją za mąż. Uradowany tą wiadomością Król mówi na stronie: „O serce, możesz się oddać swemu pragnieniu; teraz wątpliwość już rozstrzygnięta; to, co w swej obawie miałoś za ogień, jest klejnotem, którego wolno ci się dotknąć." Śakuntalâ, która do tej chwili słuchała tej rozmowy w milczeniu i ze wstydem i tylko palcem groziła przyjaciółce, gdy ta o niej mówić chciała, teraz odzywa się głośno, jakby zagniewana: „Teraz już odejdę, Anasûyo." – Anas. Dlaczego?" – Śak. Powiem czcigodnej Gautamî, że Priyamvadâ takie głupstwa plecie." Po tych słowach chce odejść, choć Anasûyâ tłumaczy jej, że nie wypada odchodzić tak znakomitego gościa. Priyamvadâ siłą ją zatrzymuje, mówiąc, że ma jeszcze dług do spłacenia, t. j. ma podlać jeszcze dwa drzewa. Wówczas Król wstawia się za nią ze względu na jej zmęczenie i, by

spłacić za nią dług, wręcza im swój pierścień. Przyjaciółki spoglądają na siebie znacząco, wyczytawszy wyryte na sygnecie litery, więc Dushyanta oświadcza dwuznacznie, że to dar Królewski, a on sam sługą Królewskim, a Priyamvadâ również dwuznacznie zwraca się do Śakuntali ze słowami: „Zostałaś zwolnioną przez tego litościwego pana albo raczej przez wielkiego Króla. Odejdź teraz." Śakuntalâ odpowiada na stronie: „Jeśli się na to zdobędę," a głośno: „Co ty masz za prawo posyłać kogo lub zatrzymywać go?" Król zastanawia się nad tem, czy Śakuntalâ jest mu wzajemną, i zdaje mu się, że co do tego może się oddać nadziei. Naraz słychać głos za sceną ostrzegający pustelników, że Król poluje w pobliżu i że słoń, przestraszony widokiem jego wozu, wpadł do pustelni, siejąc popłoch wśród stada gazel. Jest to świta Królewska, która w poszukiwaniu Króla wtargnęła do lasu. Przyjaciółki Śakuntali proszą Dushyantę, by pozwolił im pójść do domu, na co Król się zgadza, oświadczając, że sam zarządzi, co trzeba, by ochronić pustelnię od gwałtu. Dziewczęta

powstają, przepraszając Króla, że mu nie wyświadczyły należnej gościnności, i odchodzą, ale Sakuntalâ z żalem rozstaje się z ukochanym, więc się ociąga, a dla upozorowania tego ociągania się mówi przyjaciółkom, że skaleczyła sobie nogę źdźbłem trawy Kuśa, i że zaczepiła się szatą o gałąź. Wreszcie odchodzi i ona, a Król pozostaje sam. Myśl jego nie może się oderwać od Sakuntali, musi on jednak udać się do swego orszaku i kazać mu obozować niedaleko pustelni. Ciężko mu to jednak przychodzi, bo „ciało jego idzie naprzód, a serce niesforne cofa się wstecz, jak chorągiew, którą niosą przeciwko wiatrowi." Na tem kończy się akt pierwszy.

Akt II zaczyna się od monologu błazna im. Mâṭhavya (Vidûshaka), który tu w całości przytaczam: Wchodzi on przygnębiony i wzdychając mówi: „Ach, czyście widzieli co podobnego? Dosyć mam już tej przyjaźni z Królem oddanym polowaniu! Oto gazela! oto dzik! oto tygrys! Wśród bulkich okrzyków w samo południe wędrujemy z lasu do lasu po drogach leśnych, na których w gorącej porze roku cień drzew jest skąpym. ~~Wod~~ Pijemy wodę górskich strumyków śmierdzącą

i ciepłą, bo zmieszaną z liśćmi. Jadamy w porach nieokreślonych i to pożywienie składające się po większej części z mięsa pieczonego na rożnie. Mając stawy zmłócone od biegania za końmi, w nocy nawet do syta wyspać się nie mogę. Już o samym świcie budzą mię swym hałasem ci ptasznicy, z niewolnicy urodzeni, gdy wkraczają do lasu. Ale na tem ~~nie~~ i teraz nie kończy się moje udręczenie. Na guzie powstał wrzód. Wczoraj podobno, gdyśmy pozostali w tyle, nieszczęsny mój los pokazał najjaśniejszemu, gdy, goniąc za gazelą, wkroczył do pustelni, córkę pokutnika, Śakuntalę. Teraz już ani myśli wracać do miasta. I dzisiaj już świt zajrzał mu w oczy, gdy on o niej tylko rozmyślał. Co tu robić? Tymczasem zobaczę, czy już (wstał i) wykąpał się. (Przechadzając się i rozglądając wokoło) Otóż właśnie przychodzi tu mój drogi przyjaciel w otoczeniu greckich niewiast, trzymających łuk w ręku i mających na głowie wieńce z kwiatów leśnych. Dobrze więc, stać będę, jak gdybym był bezwładny i sparaliżowany, a może w ten sposób dadzą mi spocząć. (Stoi wsparty na drewnianym

Kijiu). Na to wchodzi Król ze swą świtą i
naturalnie rozprawia o swej miłości. Raz mu
się wydaje, że Śakuntalā jest mu wzajemną,
to znowu sam z siebie szydzi, że się łudzi i
wszystkie objawy na swoją korzyść tłumaczy.
Błazen wita go słowami: O przyjacielu,
nie mogę ruszyć ni ręką, ni nogą, więc sło-
wami tylko cię pozdrowię. Król pyta o przy-
czynę tej bezwładności, a Vidūshaka odpo-
wiada: Dlaczegóż pytasz o przyczynę tej, gdyś
sam oko zamącił? — Król. Zaprawdę, nie
rozumiem. — Vid. Przyjacielu, gdy trzcina
Vetasa naśladuje postawę garbatego, czy
(czyni) to z własnej mocy, czyż nie z mocy
prądu rzecznego? — Król. Tam prąd rzeki jest
przyczyną. — Vid. A u mnie — ty. — Król.
Jakim sposobem? — Vid. Bo zaniedbawszy tak
swoich obowiązków królewskich, musisz prze-
bywać w takiem dzikiem miejscu i pędzić
te życie mieszkańca lasów. Ponieważ doprawdy
przestałem być panem swych członków,
których ścięgna zostały nadwyrężone wstrząśnięte codziennemi
gonitwami za zwierzem, więc poproszę cię o
łaskę, byś mię uwolnił, abym choć przez
jeden dzień teraz wypoczął.

Królowi także odechciało się polowania, więc zgadza się na prośbę Błazna, zapowiadając mu jednak, że zażąda potem jego pomocy w sprawie, która go nie zmęczy. Tymczasem każe przywołać dowódcę wojsk, który, chcąc się Królowi przypodobać, ~~namawia go do polowania, choć Król gdy Vidûshaka~~ wychwala wobec niego przyjemności polowania. Przeciw temu protestuje Vid. i mówi: „Król teraz powrócił do normalnego stanu, a ty tymczasem, włócząc się z lasu do lasu, wpadniesz w paszczę jakiemu staremu niedźwiedziowi, który się złakomi na ludzki nos." Król nie zgadza się z hetmanem, oświadczając mu, że, znajdując się w pobliżu pustelni, polować nie będzie; każe mu więc zawrócić myśliwych a świcie swej zdjąć szaty myśliwskie. Zostawszy sam na sam z Błaznem, mówi mu: „Mâthavyo, nie osiągnąłeś jeszcze plonu swych oczu, albowiem nie widziałeś tego, co godne widzenia." Błazen odpowiada komplementem: „Przecież mam przed sobą Najj. Pana." Ale Król mówi, że ma na myśli Sakuntalę, ozdobę pustelni. Vidûshaka stara się wyperswadować mu tę miłość,

zapytując najprzód, czy mu się godzi starać się o córkę pokutnika, potem zaś śmiejąc się z Króla, że nad swe żony przekłada prostą dziewczynę, jak ktoś, kto, nabrawszy obrzydzenia do daktyli, zapragnąłby owocu tamaryndy. Ale Król rozwodzi się nad pięknością Śakuntali, unosi się nad jej niewinnością, więc Vidûshaka wypytuje go o jej zachowanie się wobec niego. Na to odpowiada Król: ~~Córki~~ Ascetki już z natury są nieśmiałe, ona jednak odwracała oczy, gdym się twarzą do niej obracał, uśmiech jej był spowodowany inną (głębszą) przyczyną, a co do budzącego się w niej uczucia, które jej skromność hamowała, to go wprawdzie nie okazywała, ale też i nie ukrywała. Vid. Nie mogła ci przecie zaraz usiąść na kolanach, skoro tylko cię zobaczyła. Król opowiada dalej o zachowaniu się Śakuntali, gdy odchodziła, na co Vidûshaka odpowiada: Weźże z sobą zapasy na drogę, widzę bowiem, że z lasu pokutniczego zrobiłeś sobie ogród spacerowy. Wreszcie pyta jeszcze Król błazna, pod jakim pozorem mógłby jeszcze choć raz wejść do pustelni, a gdy mu błazen odpowiada, że jako Król może zażądać szóstej części ryżu jako należnego mu podatku, Król strofuje

go za to i mówi, że bez porównania więk-
szą zapłatę otrzymują królowie za ochrania-
nie pustelników, bo nie ~~przemijającą~~ znikomą dani-
nę, lecz nieprzemijającą szóstą część ich za-
sług. Na to nadchodzą dwaj pustelnicy,
patrzą z podziwem na majestat królewski,
składają mu w darze owoce (bo do boga, do
króla i do nauczyciela nie przychodzi się
z próżnemi rękami) i proszą go, by wstąpił
do pustelni, którą w nieobecności świętego
Kanwy napastują złe duchy, czyniąc pustel-
nikom przeszkody w ofiarach. Król oświad-
cza, że stanąć w ich obronie będzie dla
niego zaszczytem, a błazen szepce mu, że ta
prośba jest mu teraz na rękę. Dushyanta
uśmiecha się na tę uwagę i i każe przygo-
tować swój wóz i łuk, a po odejściu pustel-
ników zapytuje błazna, czy miałby ochotę
zobaczyć Sakuntalę, lecz ten oświadcza, że
z początku wprawdzie miał ochotę, ale teraz po
tej wiadomości o złych duchach nic z niej
nie pozostało. Na to przybywa poseł króło-
wej-matki z wezwaniem, by Dushyanta
wracał do stolicy. Król się waha, bo i tu i
tam woła go obowiązek, więc błazen mówi

żartobliwie: zostań po środku jak Triśanku (Król Triśanku chciał przez złożenie wielkiej ofiary dostać się z ciałem do nieba; święty mędrzec Viśvâmitra podjął się złożenia ofiary, ale gdy bogowie nie zjawili się na jego zaproszenie, rozgniewany własną mocą wysłał Króla do nieba. Strącił go stamtąd Indra, ale Viśv. powstrzymał w upadku, tak że Tr. pozostał zawieszonym między niebem a ziemią). Po namyśle Dushyanta poleca błaznowi, by go zastąpił i oznajmił matce, dlaczego sam przybyć nie może. Teraz błazen wypiera się swego tchórzostwa i mówi: „Przecie nie myślisz, że się boję złych duchów?" na co Król odpowiada z uśmiechem: „Jakżeżbym mógł o tobie coś podobnego przypuszczać," ale pomimo tego oświadcza, że, by nie zakłócać spokoju pustelni, całą świtę wraz z nim wyprawi do stolicy. Obawia się jednak, by błazen nie rozpowiedział w haremie o jego uczuciu dla Śakuntali, więc oświadcza mu, że li tylko przez cześć dla świętych mężów udaje się do pustelni i że to, co mu mówił o swej miłości dla Śakuntali, było tylko żartem, ~~że~~ w którym niema ani słowa prawdy. Na tem kończy się akt drugi.

Akt III poprzedza krótki prolog (vishkambhaka), w którym uczeń w monologu rozwodzi się nad potęgą Króla Dushyanty, którego samo zjawienie się w pustelni wystarczyło, by odpędzić złych duchów. Rozmawia on potem z Priyamvadą, znajdującą się niby za sceną, a ze słów jego dowiadujemy się, że w skutek nadmiernego gorąca Sakuntalâ zasłabła i że Priyamvadâ właśnie niesie jakąś maść, by ją ochłodzić. Potem występuje Król sam, udręczony miłością. Czyni on wyrzuty Kâmie, bogu miłości, mówiąc: Święty boże miłości, ~~przez ciebie~~ ty i Księżyc, którym powinnoby się ufać, oszukujecie tłum ludzi zakochanych. Dlaczego? „To, że ty masz kwiaty zamiast strzał i to, że księżyca promienie są chłodne, jedno i drugie okazuje się u ludzi jak ja nieprawdą: księżyc swemi promieniami zawierającemi chłód w swem łonie, wydaje z siebie ogień, a ty także czynisz swe strzały z kwiatów twardemi jak djament." Dla Króla jedyną uciechą jest widok ukochanej, idzie więc szukać jej i spostrzega ją w towarzystwie obu przyjaciółek, które ją wachlują. Dushyanta patrzy na

nie z za gałęzi i przysłuchuje się ich rozmowie. Śakuntalâ zdaje się bardzo cierpieć, a Król domyśla się, że nie tyle upał jest tego cierpienia przyczyną, ile żar jej miłości. To samo przypuszczają obie przyjaciółki, a Anasûyâ mówi: „Przyjaciółko Śakuntalo, my obie nie znamy się bynajmniej na sprawach miłosnych; widzę jednak, że stan twój jest takim, jak stan[x] opisywany w księgach dawnych legend. Powiedz, jaka jest przyczyna twego cierpienia; nie znając bowiem[x] choroby, nie można przedsięwziąć leczenia.“ Priyamvadâ również nalega na Śakuntalę, by się zanosiła, a Król z utęsknieniem wyczekuje jej odpowiedzi. Po pewnem wahaniu Śakuntalâ wyznaje im swą miłość i prosi je, by jej dopomogły, bo inaczej miłość tę życiem przypłaci. Obie przyjaciółki pochwalają jej wybór i zastanawiają się nad sposobem dopomożenia jej w tej sprawie. Wreszcie Priyamvadâ radzi Śakuntali, by napisała list miłosny, który ona wręczy Królowi, ukrywszy go w kwiatach. Śakuntalâ godzi się na to, ale obawia się, by Król nie wzgardził jej uczuciem; potem namyśla się i oświadcza, że ułożyła już treść listu, ale nie ma przyborów

[x] zakochanych
[x] dokładnie

do pisania. Priyamvadâ radzi jej, by list wypisała paznogciem na liściu lotusu, co też ona czyni, po czem głośno odczytuje:[x] „Twego serca nie znam, ale mnie, o okrutny, miłość gwałtownie pali, bo dniem i nocą pragnienia moje ku tobie się zwracają." W tej chwili staje przed nią Król i również wierszem przemawia do niej: „Ciebie, o wysmukła, pali miłość, mnie zaś nieustannie pożera; mniej bowiem wyniszcza dzień lilję wodną (kwitnącą w nocy), niż on księżyc." Zjawiającego się niespodzianie Króla przyjaciółki witają radośnie, Śakuntalâ chce powstać, ale on do tego niedopuszcza. Priyamvadâ zwraca uwagę Króla na to, że Śakuntalâ cierpi z jego powodu, prosi go więc, by się nad nią zlitował; Anasûyâ zaś mówi, że Królowie podobno mają wiele żon, prosi zatem Króla, aby krewni Śakuntali nie potrzebowali jej żałować. Na to odpowiada Dushyanta: „Choć żon mam wiele, to jednak istnieją tylko dwie podpory mego rodu: morzem okolona ziemia i ta wasza przyjaciółka." Uspokojone tem oświadczeniem przyjaciółki usuwają się dyskretnie, pozostawiając zakochanych sam na sam. Śakuntalâ chce również odejść, ale Król powstrzymuje ją siłą, więc

[x] swój wierszyk:

odzywa się do niego: „Paurawo, strzeż się niewłaściwego zachowania. Chociaż pali mię miłość, to jednak nie mogę sobą rozporządzać." Król stara się ją uspokoić, że ojciec Kanwa nie sprzeciwiłby się jej miłości, ale Śakuntalâ wymyka mu się, gdy naraz nadchodzi stara Gautamî z przyjaciółkami, więc król za radą Śakuntali ukrywa się w pobliżu. Gautamî troskliwie wypytuje ją o zdrowie i zabiera ją z sobą do domu. Pozostawszy sam, Dushyanta idzie do altany, gdzie przed chwilą przebywał z ukochaną: „Oto, mówi, na kamieniu jej łoże z kwiatów, które ciało jej pogniotło; oto jej zwiędły list miłosny, który paznogciem na liściu lotosu wypisała; oto ozdoba z włókien lotusowych, która wypadła jej z ręki. Gdy się w to wszystko wpatruję, nie mogę wyjść z tej altany, utworzonej z trzciny, chociaż jest pustą." W tej chwili daje się słyszeć głos, oznajmiający, że znów przy wieczornej ofierze złe duchy otaczają ołtarz, więc król w odpowiedzi na to woła: „Idę już, idę." i na tem kończy się akt trzeci.

W ~~pierwszej scenie~~ prologu do IV aktu występują obie przyjaciółki, zajęte zrywaniem kwiatów. Z ich rozmowy dowiadujemy się, że Śakuntalâ zo-

stała małżonką Dushyanty przez małżeństwo gandharvów (jest to ślub bez żadnych ceremonij, ale uznany przez prawo jako prawdziwe małżeństwo). Cieszą się one szczęściem Śakuntali i spodziewają się zezwolenia wciąż jeszcze nieobecnego Kaṇwy, gdy naraz staje się nieszczęście: święty mędrzec Durvâsas wstępuje do pustelni, a Śakuntalâ, pogrążona w swych myślach o królu, nie wita go i nie oddaje mu czci należnej gościowi, więc, zapaławszy gniewem, rzuca na nią przekleństwo: „Ten, o którym wyłącznie myśląc, nie zauważyłaś, że ja, bogaty w pokutę, przybyłem, ten nie przypomni sobie ciebie, choć mu nawet przypominać będą, jako pijany nie pamięta słów poprzednio wypowiedzianych." Wszystko to dzieje się za ~~sceną~~ kulisami, a dowiadujemy się o tem tylko z głosu za sceną i z wyjaśnienia Priyamvady, która na to patrzy. Śpieszy ona, by przebłagać gniew świętego i natychmiast powraca, by opowiedzieć Anasûyi, że Durvâsas, nie mogąc cofnąć swych słów, złagodził jednak swe przekleństwo i ograniczył je do chwili, gdy Dushyanta ujrzy jakiś znak, po którym pozna ukochaną.

Ponieważ Król dał Śakuntali pierścień, więc przyjaciółki pocieszają się tem, że ma ona w ręku sposób przypomnienia się Królowi. Priyamvadâ, patrząc na Śakuntalę, mówi, że stoi nieruchoma i zamyślona, więc nie zdaje sobie sprawy z tego, co się stało, a Anasûyâ prosi ją, by to zajście pozostało między niemi dla oszczędzenia wrażliwości Śakuntali, na co Priyamvadâ odpowiada: „A któżby ukropem podlewał jaśmin?" Tu koniec prologu, a w 1. scenie 4. aktu wchodzi uczeń, który mówi, że Kaṇva, który już powrócił z podróży, kazał mu sprawdzić godzinę, więc chce wyjść na dwór, by się przekonać, czy noc już się kończy. Świta właśnie, albowiem: „z jednej strony Król roślin [Księżyc] wstępuje na wierzchołek góry zachodniej, a z drugiej, poprzedzone zjawieniem jutrzenki, zbliża się słońce. Jednoczesny zachód i wschód dwojga świateł rządzi niejako ludźmi w zmianach ich położenia. Po zniknięciu Księżyca ten sam lotus nie raduje już mych oczu, a piękność jego tylko w pamięci zostaje. Cierpienia dziewczyny, spowodowane nieobecnością kochanka, są zaprawdę nadmierne i bardzo trudne do zniesienia."

74. W tej chwili wpada na scenę Anasūyā, żaląc się na ~~po~~ nieszlachetne postępowanie Dushyanty, który do tej pory nawet listownie nie dał znaku życia; ale przypomina sobie, że ~~d~~ winne temu przekleństwo wieszcza, a dalej nie wie, jak ma oznajmić Kanvie o zamążpójściu Śakuntali i o tem, że ona jest przy nadziei. Nadchodzi Priyamvadā i uspokaja ją pod tym względem, bo Kanva dowiedział się już o wszystkiem przez objawienie i postanowił dziś jeszcze odesłać Śakuntalę do męża. Obie śpieszą ją pożegnać, a w następnej scenie przedstawiony jest odjazd Śakuntali. Żegnają ją pustelnice i przyjaciółki, strojąc ją w szaty i klejnoty, w które się przemieniło kwiecie drzew pustelni. Uroczyście błogosławi ją czcigodny Kanva; drzewa, które tak troskliwie pielęgnowała, pozwalają jej odejść głosem odzywającej się kukułki; bóstwa leśne składają jej swe życzenia; zasmucone gazele jeść[2] przestają[1], pawie tańczyć, a liany ronią łzy, tracąc zżółkłe swe liście. Śakuntalā żegna się ze swą siostrą – jaśminem, o którym była mowa w 1. akcie, i poleca ją opiece płaczących przyjaciółek, prosi, by jej dano znać o szczęśliwem

rozwiązaniu jednej z gazel, a gdy ta sama czy też inna gazela, którą wyleczyła z ran i wyhodowała, tuli się do niej i idzie za nią, każe jej pozostać w pustelni pod opieką ojca, ~~ale~~ i płacząc z nią się rozstaje. Zbolały Kanwa daje polecenia mającemu towarzyszyć Śakuntali pustelnikowi im. Śârngarava i każe mu w jego imieniu powiedzieć Królowi, by swą nową małżonkę szanował, potem zaś przybranej córce zaleca, by była mężowi uległą, a dobrą i uprzejmą dla swego otoczenia. Śakuntalâ pyta, czy przyjaciółki jej będą mogły jej towarzyszyć, ale Kanwa odpowiada, że im nie wypada iść z nią, więc towarzyszyć jej będzie stara Gautamî. Uścisnąwszy ojca, Śakuntalâ pada mu do nóg i obejmuje swe przyjaciółki, które w ostatniej chwili zalecają jej, by pokazała Królowi pierścień, gdyby jej zaraz nie poznał. Śakuntalâ jest tem zaniepokojoną, ale ~~uspo~~ one ją uspokajają, mówiąc, że przywiązanie zawsze obawia się czegoś złego. Na zapytanie Śakuntali, ~~kie~~ czy kiedy jeszcze powróci do pustelni, przepowiada jej Kanwa, że powróci tu wraz z małżonkiem, gdy syna ożeni. Śakun-

76.

tała raz jeszcze obejmuje ojca, prosząc go, by się zbytnio nie martwił z jej powodu, i odchodzi wraz ze swem otoczeniem. Pozostają tylko obie przyjaciółki i Kanva, który pociesza je i siebie samego, mówiąc: „Córka jest przecie cudzem dobrem; gdym ją dziś odesłał do męża, serce moje zupełnie się wypogodziło, jak gdybym powierzony mi skarb zwrócił właścicielowi." Tu koniec aktu IV.

Akt V uważa Henry za najpiękniejszy z wszystkich. W 1. scenie Król w towarzystwie błazna słucha*śpiewu Królowej Hamsapadiki i wysyła do niej Vidûshakę, by jej oświadczył, że go w swej piosnce w zgrabny sposób zganiła, piosnka ta bowiem zawierała aluzję do tego, że ją Król zaniedbał dla Królowej Vasumati. Śpiew ten rozmarzył Dushyantę, co on sobie tem tłumaczy, że piękno wywołuje tęskne wspomnienia z poprzedniego życia. Na to wchodzi podkomorzy, oznajmiając przybycie poselstwa od Kanvy. Król każe posłom wyświadczyć gościnność, a sam, choć zrazu przygnębiony trudami swych rządów, ~~iść~~ każe się prowadzić do przybytku świętego ognia i tam przyjmuje przybyłych pustel-

*z oddalenia

ników. Śārṅgarava i towarzysz jego Śaradvata wymieniają swe wrażenia, które na nich sprawia świat, i nad życie światowe przekładają swój żywot pustelniczy, a Śakuntalā odczuwa drganie w prawem oku, co u kobiet jest złą wróżbą. Król w rozmowie z odźwierną wyraża swe zdziwienie z obecności niewiasty, ~~wśró~~ która wśród pustelników wygląda jak pączek wśród żółtych liści, i nie chce się jej przypatrywać, sądząc, że jest ona żoną innego. Następnie, powitany przez ascetów, wypytuje ich o ich powodzenie i o Kanvę. Wówczas Śārṅgarava spełnia dane mu polecenie i wzywa Króla, by Śakuntalę, którą zaślubił, przyjął do swego domu. Król nie może zrozumieć tych słów i pyta zdziwiony, czy tę niewiastę pojął w małżeństwo, za co strofuje go Śārṅgarava. Gautamī zdejmuje z Śakuntali zasłony, a Król, patrząc na jej piękne oblicze, nie chce jej tknąć, choć i oderwać się od niej nie może; wreszcie oświadcza, że nie przypomina sobie, by ją zaślubił, więc nic nadto powiedzieć nie może. W końcu Śakuntalā sama odzywa się do Króla i wyrzuca mu, że ją oszukał, a teraz odtrąca od siebie. Aby go przekonać, chce mu pokazać pierścień,

78.

ale z przerażeniem spostrzega, że go nie ma na palcu. Gautamî przypuszcza, że zsunął się jej z ręki w świętem miejscu Kąpielowem Śakrâvatâra, Śakuntalâ przypomina więc Królowi pewne zdarzenie z jego pobytu w pustelni, ale Król zarzuca jej kłamstwo, a gdy go Gautamî za to strofuje, powołuje się na chytrość kobiet; wszakże i wśród zwierząt kukułka pisklęta swe innym ptakom podrzuca. Obrażona w najwyższym stopniu Śakuntalâ wybucha gniewem, a Król przyznaje w duchu, że gniew ten nie jest udanym. Wywiązuje się jeszcze gwałtowna sprzeczka między Dushyantą a Śârngaravą, poczem pustelnicy chcą już odejść. Śakuntalâ chce iść z nimi, ale Śârngarava każe jej pozostać u męża, przeciwczemu znowu Król protestuje. Wreszcie rozstrzyga sprawę jego Kapelan, postanawiając, że Śakuntalâ zostanie ~~[illegible]~~ tu aż do swego rozwiązania; Królowi przepowiedzianem zostało, że spłodzi syna, który stanie się panem całego świata; jeśli się okaże, że syn Śakuntali będzie miał na sobie znaki władztwa nad światem, to Król przyjmie ją jako żonę, w przeciwnym zaś razie

i zalewa się łzami

odeśle ją napowrót do pustelni. Po tych słowach Kapłan odprowadza płaczącą Śakuntalę, a po chwili wraca, oświadczając Królowi, że stał się cud: oto w pobliżu jeziora apsarasów błyskawica, mająca postać niewiasty, porwała ją do nieba i znikła. Królowi od tego wszystkiego mąci się w głowie. Udaje się na spoczynek, mówiąc: „Nie mogę sobie wprawdzie przypomnieć, aby ta odepchnięta córka ascety była moją małżonką, ale jednak serce moje mocno wzburzone chce mię jakoby przekonać." Tak się kończy akt piąty.

Po nim następuje znów krótki międzyakt pełen weny i humoru. Dwóch strażników prowadzi człowieka ze związanemi na plecach rękami, a obok nich występuje policmajster, którym jest szwagier Króla. Strażnicy biją zaaresztowanego, zarzucając mu, że ukradł pierścień królewski, on zaś broni się, mówiąc, że jest uczciwym człowiekiem, żyjącym z rybołówstwa w miejscowości Śakrâvatâra. Wezwany przez policmajstra, opowiada, że pierścień znalazł we wnętrznościach ryby, a gdy go chciał sprzedać, został zaaresztowanym. Policmajster daje się przekonać, że ma przed sobą rybaka, bo czuć go surowem

mięsem, i udaje się do Króla, ~~by go zapytać~~
po rozkazy, a tymczasem strażnicy wygra-
żają biednemu rybakowi. Wkrótce powraca
szwagier Królewski z rozkazem wypuszczenia
na wolność mniemanego złodzieja, któremu
w dodatku wręcza pieniężną nagrodę. Opo-
wiada on potem, że widok pierścienia przy-
pomniał ~~musiał~~ Królowi jakąś kochaną
osobę, bo łzy mu w oczach zabłysły. Gdy jeden
ze strażników z zazdrością spogląda na ryba-
ka, ten połowę otrzymanych pieniędzy odstę-
puje swym gnębicielom, poczem wszyscy
zgodnie idą zapić sprawę.

W VI. akcie zjawia się (najpierw) nimfa Sânumati
na nadpowietrznym wozie, by obserwować
zachowanie się Dushyanty, sama nie będąc
widzianą. Jest więc ona niewidzialnym
świadkiem całego niemal aktu szóstego.

Potem występują dwie ogrodniczki i roz-
mawiają o wiośnie, która właśnie nastała,
a która jest porą miłości i wesela. Jedna
z nich zrywa pączek kwiecia mangowego
i składa go Kâmie w ofierze, gdy naraz
zjawia się podkomorzy i łaje ją za to, co
uczyniła, Król bowiem zakazał obchodu

święta wiosennego. Dziewczęta tłumaczą
się, że nic nie wiedziały o tym zakazie,
że od niedawna dopiero powierzono im nad-
zór nad ogrodem, a podkomorzy opowiada
im, że, stosując się do woli Królewskiej, drze-
wa nawet zatrzymały się w swym rozwoju,
a ptaki nie zaczęły jeszcze śpiewać. Potem
wyjaśnia im przyczynę zakazu: Król, ~~to~~ uj-
rzawszy znaleziony pierścień, nie może się utu-
lić w żalu, że odtrącił Śakuntalę, unika
zabaw, noce spędza bezsennie i t. d. Wysłyszy to
nimfa Sānumatī i cieszy się z tego. Na to
zjawia się Król, a nimfa, patrząc na niego, nie
dziwi się, że Śakuntalā go kocha. Król
przechadza się w zamyśleniu, a towarzyszący
mu błazen mówi na stronie, że go znów
opanowała choroba Śakuntali. Oświadczywszy
odźwiernej, że dziś sam nie będzie zasiadał
na krześle sędziowskiem, i oddaliwszy podko-
morzego, Dushyanta żali się przed błaznem, że
trapi go bóg miłości strzałą z kwiecia man-
gowego, więc błazen zamierza się laską na
drzewo mangowe, by boga napędzić, a potem
prowadzi go do altany, bo Król pragnie
patrzeć na pnące rośliny, ~~mające pewne~~
~~podobieństwo~~ podobne do ukochanej. Król

zapytuje błazna, dlaczego mu nigdy o Śakuntali nie wspomniał, czy także, jak i on sam, zapomniał o niej. Vidûshaka odpowiada, że przecież Król sam mu oświadczył, że miłość jego jest tylko żartem, więc on temu uwierzył; potem zaś dodaje Królowi otuchy, mówiąc, że nie powinien się poddawać smutkowi, bo góry nie chwieją się nawet podczas burzy; że niezawodnie odzyska ukochaną, bo rodzice jej nie dadzą jej się trapić z powodu rozstania się z nim; że pierścień jest dowodem, że to, co jest przeznaczonem, przychodzi niespodziewanie. Król jednak nie przestaje się użalać i rozpaczać, czyni nawet pierścieniowi wymówki, że się rozstał z tak piękną rączką, tak że błazen myśli, że Król dostaje obłąkania, ale potem wyrzuca sobie samemu, że mógł Śakuntalę odepchnąć. Na to nadchodzi sługa i przynosi Królowi namalowany przezeń portret ukochanej. Dushyanta oświadcza podziwiającemu obraz błaznowi, że jeśli w nim jest co brzydkiego, to tylko dlatego, że mu się to nie udało, że jednakże portret w pewnej mierze odzwierciedla piękność Śakuntali. Obraz ten nosi na sobie ślady jego miłości, bo w jednem miej-

szu Łza nań spadła z jego oczu. Ale krajobraz jeszcze niedokończony, więc Król służebnicę posyła po farby. Tymczasem obszernie wyjaśnia błaznowi, jakich szczegółów jeszcze niedostaje, a gdy ten go pyta, dlaczego Śakuntalā na obrazie wygląda tak przerażona, i potem sam spostrzega, że to pszczoła ją napastuje, Król, zapominając, że ma tylko obraz przed sobą, przemawia do pszczoły, by ją skłonić do odlecenia, wreszcie grozi jej, że ją uwięzi w kielichu kwiatu lotusowego, tak że Vidûshaka, uważając go za skończonego warjata, zwraca mu uwagę na to, że to przecie tylko malowidło. Dushyanta wymawia błaznowi, że przypomnieniem swojem pozbawił go szczęścia obcowania z ukochaną i płacze, a łzy znowu nie pozwalają mu nawet ~~ogl~~ w podobiźnie jej oglądać. Na to wraca służebnica z oznajmieniem, że gdy wzięła pudło z farbami, by je przynieść Królowi, wyrwała je jej z rąk Królowa Vasumatî mówiąc, że sama je ~~Ks~~ Księżowi zaniesie. Król, obawiając się sceny zazdrości, oddaje portret do przechowania błaznowi, który z nim ze strachem umyka. Ale Królowa, spotkawszy odźwiernę z jakimś papierem w ręku, by

nie przeszkadzać Królowi w sprawach urzędowych, odeszła z powrotem. Odźwierna wręcza Królowi papier, a ten dowiaduje się z niego, że zatonął bogaty kupiec Dhanamitra, a ponieważ nie zostawił dzieci, więc cały jego majątek spada na Króla. Ale Dushyanta każe się wypytać, czy która z żon kupca nie jest w stanie odmiennym, a gdy mu to odźwierna potwierdza, rozstrzyga, że jego majątek należy do mającego przyjść na świat dziecka. Potem każe ogłosić, że ktokolwiek z jego poddanych straci krewnego, to odzyska go w jego osobie, bo on sam będzie mu krewnym. Sprawa ta głębokie czyni na Królu wrażenie, przypomina mu bowiem, że i jego ród wygasa i że odepchnął od siebie Śakuntalę, która miała zostać matką. Pod wpływem tych smutnych myśli Król mdleje, a patrząca na wszystko nimfa Sānumatī już go chce pocieszyć, gdy przypomina sobie, że sami bogowie obiecali wdać się w sprawę połączenia małżonków, więc oddala się ~~tylko~~, aby z ~~matką~~ Śakuntali, nimfą Menaką, podzielić się radosną wieścią. Tymczasem mamy w tym akcie jeszcze jeden

epizod. Za sceną dają słyszeć żałosne krzyki błazna, porwanego przez jakąś nadziemską istotę. Król, sądząc że to zły duch, z bronią w ręku śpieszy przyjacielowi na pomoc, ale okazuje się, że to nie demon, lecz woźnica Indry Mâtali, który w imieniu swego pana zaprasza Dushyantę, by przybył pomódz Indrze w walce z demonami Durjaya, których bóg zwalczyć nie może. Król ~~jest zaś~~ cieszy się zaszczyconym tem zaproszeniem, pyta jednak Mâtalego, dlaczego tak się obszedł z błaznem, na co mu tamten odpowiada, że chciał go pobudzić do gniewu, by go wyrwać z apatji, albowiem „ogień wybucha płomieniem, gdy się drewno poruszy; wąż podnosi głowę, gdy się go podrażni, a zazwyczaj i ludzie przez wstrząśnienie odzyskują swą wielkość." Po tych słowach woźnicy niebieskiego król poleca błaznowi zawiadomić ministra o swym odjeździe i wsiada na wóz Indry, by wzlecieć na nim do nieba. Na tem kończy się akt szósty.

W VII. akcie Dushyanta (na tymże wozie) wraca z Mâtalim ze swej ekspedycji do nieba. Z ich rozmowy dowiadujemy się, że król dobrze się wywiązał

ze swego żądania. Indra posadził go na swym tronie obok siebie, by mu podziękować za skuteczną pomoc. Lecą oni obaj przez chmury, i z wysokości przyglądają się ziemi. Naraz spostrzegają górę Hemakûta, a Dushyanta, dowiedziawszy się, że tam święty Kaśyapa czyni pokutę wraz z małżonką, chce mu się pokłonić. Wóz zatrzymuje się, nie dotykając ziemi. Mâtali wskazuje Królowi pustelnię, gdzie święty asceta stoi nieruchomy jak pień, z twarzą zwróconą ku słońcu, z ciałem zakopanem w mrowisku termitów, z piersią opasaną wężową skórą, z szyją opleconą lianami, z włosami splecionemi w warkocze, w których ~~znajdują~~ mieszczą się gniazda ptaków. Obaj zsiadają z wozu, a Mâtali, dowiedziawszy, że święty asceta wykłada swej żonie o obowiązkach wiernej małżonki, oddala się, by mu zameldować przybycie Król. Ten znów odczuwa drganie w ramieniu, gdy naraz słyszy, jak ktoś kogoś strofuje, a zaraz potem spostrzega chłopca bawiącego się z lwiątkiem. Towarzyszą mu dwie pustelnice starają go się od tego odwieść, grożąc mu, że go porwie lwica, to znów obiecując mu inną zabawkę,

ale chłopiec nie boi się groźby i nie chce wypuścić lwiątka, więc jedna z pustelnic idzie mu przynieść pomalowanego pawia z gliny. Król patrzy na to wszystko i czuje w swem sercu dziwną sympatję dla chłopca, którego wyciągnięta po obiecaną zabawkę ręka nosi na sobie cechy władcy świata. Pozostała dziewczyna, nie mogąc sobie dać rady z nieposłusznym malcem, spostrzegłszy króla, prosi go, by jej pomógł. Król czyni to, potem pieści chłopca, a pustelnica mówi mu, że to nie syn ascety, lecz dziecię z rodu Puru, którego matka, spokrewniona z jedną z nimf, odtrącona przez męża, tu na świat wydała. Dushyanta nie śmie się oddać nadziei, nie śmie zapytać o imię matki, bo nie godzi się troszczyć o cudzą żonę. Wówczas wraca druga dziewczyna i mówi do dziecka: „Sarvadamano, patrz, jaki piękny paw!" (prakr. saundalāvaṇṇaṁ pekkha = śakunta-lāvaṇyaṁ prekshasva: śakunta znaczy „ptak"). Chłopiec nie rozumie zrazu, o co idzie, i pyta: „A gdzież jest moja matka?" Król jednak jeszcze wątpi, bo tosamo imię różne osoby nosić mogą, aż wreszcie przekonywa go inny fakt. Sarvadamana, bawiąc się z lwem,

upuścił dany mu przez świętego ascetę i noszony na ręku talizman; król go podnosi, co wywołuje zdziwienie pustelnic, gdyż tylko sam chłopiec i jego rodzice mogą się go bezkarnie dotknąć, inaczej zaś przemienia się w węża i kąsa. Dushyanta uradowany tem, bo teraz wie, że Sarvadamana jest jego synem. Obejmuje on chłopca, który ~~chce się~~ mu się wymyka, by pójść do matki, ale król mu mówi: „Synku, razem ze mną powitasz matkę," na co chłopiec odpowiada: „Dushyanta jest moim ojcem, nie ty," a czem bardziej jeszcze przekonywa króla, że się nie omylił. Na to przychodzi Śakuntalā, której już pustelnice opowiedziały o wydarzeniu z talizmanem. Włosy ma splecione w jeden warkocz, jak kobiety w żałobie. Nie poznaje ona zrazu męża, zmienionego przez żal i smutek, aż gdy się ten do niej odzywa; wówczas wita go słowami „bądź zwycięzcą!" ale łkanie przerywa jej mowę. Król odpowiada: „Piękna, chociaż łzy przerwały twe życzenie zwycięstwa, to jednak zwyciężyłem, bom ujrzał twe oblicze i niepomalowane bladoróżowe usta." i pada żonie do nóg, przepraszając ją za swe zaślepienie. Śakuntalā każe mu po-

wstać i przypisuje swe nieszczęście własnym winom w poprzedniem życiu, pyta potem męża, w jaki sposób przypomniał ją sobie, a spostrzegłszy pierścień, zapytuje, czy to jest ów ~~pier~~ sygnet, dany jej przez Króla. Ten potwierdzając to pytanie, mówi, że, odzyskawszy go, z nim razem odzyskał i pamięć, i chce go jej zwrócić, ale Śakuntalâ nie ufa mu i woli, by został u męża. W tej chwili powraca Mâtali, winszuje Królowi, że odzyskał małżonkę i syna i oświadcza mu, że może odwiedzić świętego ascetę. Dushyanta idzie do niego wraz z żoną i synem. Święty wieszcz Kaśyapa (v. Mârîca) siedzi na krześle obok małżonki Aditi (v. Dâkshâyanî), której przedstawia Króla. Ten pada im do nóg, a oboje go błogosławią, wraz z Śakuntalą. Dushyanta przyznaje się do swej winy i do obrazy wyrządzonej Kanwie przez odtrącenie jego przybranej córki, ale stracił pamięć i odzyskał ją dopiero, skoro ujrzał pierścień. Zaślepienie jego było tego rodzaju, jak gdyby, patrząc na słonia, twierdził, że go nie ma, zaczynał wątpić, gdy słoń obok niego przechodził, a przekonał się dopiero, ujrzawszy ślady jego nóg. Mârîca pociesza Króla, że on w niczem nie zawinił, bo ~~cała wina~~ to, co się stało,

spowodowało przekleństwo Durvâsasa, Król uspokaja się tem zapewnieniem, że nie ponosi winy, a Śakuntalâ również raduje się, że małżonek nie bez powodu ją odepchnął. Mârîca wzywa ją, by nie żywiła urazy do męża, przepowiada, że syn jej Sarvadamana stanie się władcą świata i otrzyma imię Bharata, wreszcie na prośbę Aditi wysyła ucznia do Kaṇvy z oznajmieniem, że Dushyanta, odzyskawszy pamięć, przyjął Śakuntalę wraz z dzieckiem jako swą prawą małżonkę, choć, jak powiada, Kaṇva wie o wszystkiem dzięki potędze swej pokuty. Wśród błogosławieństw każe w końcu Królowi wracać do stolicy na wozie Indry wraz z żoną i synem, ~~o gd~~ i pyta go, coby mógł jeszcze dla niego uczynić, więc go Król prosi, by się sprawdziły te słowa Bharaty: „Oby * Król ~~na~~ żył dla dobra swych poddanych; oby Sarasvatî [bogini wymowy i patronka sztuki i nauki] ~~nie~~ była czczoną przez ludzi wybitnych w nauce pisma świętego, i oby niebiesko-czerwony (bóg) [Śiva], który sam z siebie powstał i którego moc wszędzie się rozpościera, zniszczył ponowne me narodziny (t.j. zachował mię od tego, bym się miał drugi raz narodzić)." Na tem

Kończy się akt siódmy i ostatni Śakuntali.

Sądzę, że samo już streszczenie tego dramatu dało nam poznać niejedną jego piękność. Nie będę się tu obszernie nad tem rozwodził i podniosę tylko najprzód umiejętną jego budowę. Po pełnym wdzięku akcie I, w którym poznajemy uroczą bohaterkę, swobodnie zabawiającą się w towarzystwie przyjaciółek, następuje humorystyczne ~~scena~~ wystąpienie błazna, a podobny kontrast mamy i między aktem piątym, najbardziej tragicznym z całej sztuki (odtrącenie Śakuntali przez króla), a następującą po nim zabawną sceną, ~~[illegible]~~ odgrywającą się między strażnikami a rybakiem. Lévi zwraca uwagę na to, jak umiejętnie poeta połączył z sobą pojedyncze akty, tak że akcja zdaje się rozwijać bez przerwy i widz, który w 3. akcie dowiedział się o zamążpójściu Śakuntali, a w 5. akcie o jej stanie odmiennym, nie dziwi się w 7. akcie, że ma już ona syna borykającego się z lwiątkiem. Kâlidâsa bowiem przez cały 6. akt usunął bohaterkę z przed oczu widza, przygotowując go zarazem w końcu tegoż aktu przez zjawienie się woźnicy Indry do interwencji nadprzyrodzonej i przenosząc ~~od~~ scenę ostatniego aktu w świat nadziemski, w którym

czas nie odgrywa żadnej roli. Nam oczywiście najmniej przypada do smaku ten właśnie element nadprzyrodzony, bo my w dramacie szukamy czynów i namiętności ludzkich; ale, pomijając już to, że Indowie inaczej się na to zapatrują, Kâlidâsa, jak zaznacza Lévi, ~~element~~ ~~temat~~ ten, z wyjątkiem rozwiązania dramatu, starał się odsunąć na drugi plan, jak wzmianki o złych duchach, o objawieniu Kanwie zamążpójścia Śakuntali, o porwaniu jej przez jakąś nadziemską istotę, jak zjawienie się woźnicy Indry i wystąpienie nimfy Sânumati, która zresztą przygląda się, jak zwykła śmiertelnica, temu, co się dzieje w ostatnim akcie. Pomimo przekleństwa Durvâsasa Król i Śakuntalâ zdają się działać zupełnie z własnej woli, a zresztą Król nie jest tem przekleństwem tak zupełnie ubezwładniony, kiedy w 5. akcie rozmawia z owym spisem królowej, choć sam nie zdaje sobie sprawy, dlaczego. – Co do szczegółów, to zwracam tu uwagę na wplecione w dramat wiersze, zawierające poetyczne opisy natury, piękne porównania i t. p. Są to wprawdzie tylko zewnętrzne ozdoby, ale i one zdradzają

wielkiego poety. Za to niektóre sceny jak w 1. akcie idyla w pustelni, pokazująca nam bohaterkę w ~~gronie~~ towarzystwie dwu przyjaciółek, ~~z któremi~~ swobodnie rozmawiające i niewinnie żartujące, jak w 4. akcie pożegnanie Śakuntali z ojcem, towarzyszkami i pustelnią, jak w 7. akcie scena pokazująca nam małego Sarvadamany i króla, który stopniowo dowiaduje się, że to jego syn, tak pełne są wdzięku, prawdy i głębokiego uczucia, że i dziś jeszcze wzbudzają podziw i zachwyt tem większe, gdy się pomyśli, jaka odległość czasu i przestrzeni dzieli nas od tego dramatu. Inne sceny znowu, jak monolog Vidûshaki i schwytanie rybaka przez strażników pełne są werwy i humoru. Pełnem poezji jest przywiązanie Śakuntali nietylko do gazeli, którą wychowała od dziecka, ale i do drzew, które pielęgnuje. Wogóle postać bohaterki, jej niewinność i dziewicza wstydliwość, jej oburzenie na króla, który zapomniał o swych przyrzeczeniach, a przedtem przy poznaniu króla jej niewinne udawanie, że odejść nie może, wszystko to ourżane jest poetycznem tchnieniem i przedstawione z prawdziwem mistrzowstwem.

Dramat nasz jest sztuką bohaterską, należy

do rodzaju nâṭaka i jest typowym jego ~~przykładem~~ przedstawicielem. Uczuciem przeważającem w nim jest miłość, ale obok tego mamy w 4. akcie nastrój patetyczny (pożegnanie Śakuntali), tragiczny (porwanie błazna przez nadziemską istotę), a także i wszystkie inne z 8 nastrojów, choć w mniejszym znacznie stopniu, a więc bohaterski, komiczny, straszny, zgrozą przejmujący, ~~wzbudzający litość~~ zdumiewający (gdy król bez szwanku podnosi talizman syna).

Fabułę zaczerpnął Kâlidâsa z Mahâbhâraty ($\frac{I}{}$ 69-74/$_{11}$). Treść jej w epopei jest następująca: Król Dushyanta, oddając się łowom, przybywa do pustelni Kaṇvy, a pozostawiwszy swe wojsko i świtę poza sobą, i złożywszy wszystkie swe insygnia królewskie, sam idzie pokłonić się świętemu ascecie, a nie zastawszy go w domu, głośnem wołaniem oznajmia swe przybycie. Wówczas zjawia się cudnej urody dziewica i oświadcza królowi, że Kaṇva, jej ojciec, jest chwilowo nieobecny, lecz wkrótce powróci, prosi więc gościa, by poczekał na jego powrót. Król, zdziwiony tem, że Kaṇva może mieć córkę, pyta ją dalej i dowiaduje się, że Kaṇva znalazł ją nad brzegiem rzeki Mâlinî, i przybrał za córkę, ~~[illegible]~~ i nazwał Śakuntalą, lecz że rodzicami jej są świę-

tej wieszcz Viśvâmitra i nimfa niebieska Menakâ. Dushyanta chce ją pojąć za żonę, obiecując jej drogocenne dary, nawet całe swe królestwo, ale Śakuntalâ prosi, by zaczekał, aż Kaṇva powróci. Ale Król nalega na nią, by sama z własnej woli go poślubiła przez małżeństwo Gandharvów, powołując się na prawo. Śakuntalâ zgadza się na to pod warunkiem, że syn jej zostanie następcą tronu. Król obiecuje jej to, poczem, zaślubiwszy ją, wraca do stolicy, zapowiadając, że przyśle po nią swe wojsko, które ją z honorami wprowadzi do miasta. Tymczasem Kaṇva powraca do pustelni, i już wie o wszystkiem, ale pochwala zamążpójście Śakuntali, przepowiada jej syna, który zawładnie całym światem. Syn ten przychodzi na świat, a jest tak silnym, że mając zaledwie 6 lat, poskramia wszystkie dzikie zwierzęta, tak że pustelnicy nazywają go Sarvadamana (wszystko poskramiającym). Wówczas Kaṇva postanawia odesłać Śakuntalę i jej syna pod strażą pustelników do Dushyanty, co się też staje. Śakuntalâ przedstawia Królowi jego syna i domaga się spełnienia danej jej w pustelni obietnicy, ale Dushyanta, choć sobie wszystko przypomina, oświadcza, że nic nie pamięta i odtrąca ją od siebie. Obrażona do żywego Śakuntalâ wprost mu zarzuca kłamstwo, które go poniża,

i oświadcza mu, że grzechu nie można ukryć
przed bogami, którzy zań karzą, że ona jest
jego prawą małżonką i jako taka ma prawo
do szacunku. W dłuższym wywodzie mówi o
godności i posłannictwie żony, o szczęściu ojcow-
stwa, a wreszcie zapytuje, jakim grzechem w po-
przednim życiu spowodowała obecne swe odtrą-
cenie, i mówi, że sama gotowa jest wrócić
do pustelni, lecz syna własnego Król nie powi-
nien odpychać od siebie. Król odpowiada, że
nie wie, czy to jego syn, że jej nie wierzy, bo ko-
biety zwykle kłamią, [× że ona jest prostą kobietą i mówi jak kobieta złego życia,] i znów każe jej iść precz.
Śakuntalâ z godnością powołuje się na to, że
jest lepiej urodzoną od Króla, bo matką jej jest
nimfa niebieska Menakâ, że różnica między
Królem a nią jest taką jak między ziarnkiem
gorczycy a górą Meru, wreszcie wysławia prawdę
jako najwyższą cnotę, a kłamstwo potępia jako
największy z grzechów. Po tych słowach Śakun-
talâ już się zabiera do odejścia, gdy daje się
słyszeć głos z nieba, który potwierdza prawdziwość
jej słów, a wówczas Dushyanta oświadcza,
że on o tem nie wątpił, lecz że gdyby był uznał
Sarvadamanę za swego syna, ~~lud byłby~~ polegając
tylko na zapewnieniu Śakuntali, lud mógłby
być ~~podejrzewać~~ żywić podejrzenia co do jego
przyjścia na świat. Potem, uściskawszy syna,

zwraca się do żony, tłumacząc jej, że musiał się jej wyprzeć, bo małżeństwo ich odbyło się bez świadków, więc nie chciał, by ich synowi zarzucano nieprawe pochodzenie. Wreszcie ustanawia syna swym następcą, nadając mu imię Bharaty, a ten stał się władcą całego świata. — Jak widzimy, fabuła w epopei jest mniej skomplikowaną niż w dramacie; a zmiany w niej wprowadził sam Kâlidâsa, bo, jak powiada Lévi, widz więcej jest wymagającym od słuchacza, a epopeja więcej opisuje, niż wyjaśnia. Polityczne racje odepchnięcia Śakuntali przez Dushyantę, jak je przedstawia epopeja, nie są w stanie go uniewinnić, więc poeta w dramacie naszym wprowadza nowy czynnik, przekleństwo Durvâsasa, dzięki któremu oboje kochankowie stają się nam jednako sympatyczni. Król nie jest winnym, że nie poznaje małżonki, a poznaje ją dopiero, gdy mu pokazują zagubiony pierścień. Ten pierścień, to także zapewne czynnik po raz pierwszy dodany do legendy przez samego Kâlidâsę, kiedy poecie chodziło o to, by figurował w samym tytule <u>Abhijñâna śakuntalâ</u>. Prócz tego i osoby drugorzędne jak błazen, obie przyjaciółki, Gautamî, Mâtali i t. d., o których Mahâbhârata nic nie wie, zostały wprowadzone

do legendy przez samego Kâlidâsę. Z drugiej jednak strony ze streszczonej przed chwilą tejże legendy w epopei widzimy, że Kâlidâsa zachował niektóre szczegóły podrzędne, jak np. że król wojsku każe pozostać poza pustelnią, że, wchodząc do niej, zdejmuje z siebie swe insygnia, że pyta, jakim sposobem Śakuntalâ może być córką Kanvy i t. d. Zdaniem Baumgartnera legenda w Mahâbhâracie jest bardziej naturalną niż w dramacie, a wyrzuty, które Śakuntalâ czyni królowi, mają tam bez porównania więcej siły moralnej, bo opierają się na godności i świętości małżeńskiej. Nie można zaprzeczyć, że tak jest rzeczywiście, a słowa Śakuntali w epopei i dziś jeszcze są budzące, ale nie ~~sądzę, by~~ zgadzam się z Baumgartnerem ~~można było~~ co do motywu zaprowadzonych w fabule przez Kâlidâsę zmian, bo motywem tym chyba nie było coraz większe zamiłowanie Indów do tego, co cudowne i dziwaczne, lecz raczej chęć pozyskania sympatii widza dla bohatera przez uwolnienie go od wszelkiej winy.

Przechodzę teraz do drugiego dramatu Kâlidâsy p. t. Mâlavikâgnimitra (są to dwa imiona własne osób, t. j. żeńskie Mâlavikâ i męskie Agnimitra), którego treść jest następująca

[Kilkanaście wydań europejskich i indyjskich, 1. wydanie Tullberga, tom I, Bonn 1840; Bollensena w Lipsku 1879. Przekłady angielskie, francuskie, niemieckie – np. przekład wierszem Fritzego, Lipsk 1881 –, holenderskie, szwedzkie, duńskie, włoskie, czeskie Zubatego, Praga 1903, i inne, indyjskie.]

W prologu, zaczynającym się od modlitwy na cześć Śivy, dyrektor teatru zapowiada jednemu z aktorów, że ma wystawić dramat Kâlidâsy p.t. Mâlavikâ i Agnimitra z powodu święta wiosny. Aktor sprzeciwia się temu, bo Kâlidâsa jeszcze żyje, a są przecież dramaty innych sławnych już poetów, jak Bhâsaka, Saumilla i Kaviputra (p.w.). Ale dyrektor odpowiada, że to, co stare, niekoniecznie jest piękne, a to, co nowe, niekoniecznie zasługuje na naganę; mędrzec rozstrzyga na podstawie własnego sądu, a głupi polega na zdaniu innych. Oświadcza wreszcie, że postara się zadowolić publiczność podobnie jak służebnica ~~Dhârinî~~ spełnić rozkaz królowej.[x] W następującym międzyakcie występuje właśnie ~~Dhârinî~~ owa służebnica i mówi, że Królowa[F] poleciła jej zapytać Ganadâsę, jakie postępy robi ~~w tańcu~~ Mâlavikâ[*], więc chce to polecenie spełnić i idzie właśnie do sali muzycznej, gdy spotyka drugą służebnicę, niosącą kosztowny

[x] Dhârinî

[F] Dhârinî

[*] w tańcu Calita

pierścień do swej pani i wdaje się z nią w rozmowę. Opowiada jej, że król na obrazie, przedstawiającym królowę w otoczeniu swych dam dworskich, ujrzał Mâlavikę, a uderzony jej piękności, zapytał ~~swoją~~ swą małżonkę, lecz ta nie dała mu odpowiedzi; wtedy siostrzyczka królowej im. Vasulakshmî zawołała: „nazywa się ona Mâlavikâ." Odtąd na wszelki sposób stara się królowa o to, by jej król nie zobaczył. Na to zbliża się nauczyciel tańca Gaṇadâsa i wygłasza pochwałę tańca, którym nawet bóg Śiva nie gardzi. Pozdrawia go pierwsza służebnica i wypełnia polecenia królowej. Gaṇadâsa nie ma dość słów uznania dla talentu powierzonej mu uczenicy, a dowiedziawszy się od swej interlokutorki, że została królowej darowaną przez jej brata, mówi na stronie, że nie może ona być niskiego pochodzenia, bo na to zbyt jest piękną i dobrze wychowaną. Służebnica, dowiedziawszy się, gdzie się znajduje obecnie Mâlavikâ, chce iść do niej, by jej powiedzieć, jak z niej Gaṇadâsa jest zadowolony. Na tem kończy się wstęp do aktu pierwszego.

Akt I. Król Agnimitra siedzi, a przed nim stoi jego minister Bârhataka, który mu czyta list od króla Vidarbhów. W liście tym,

będącym odpowiedzią na list Agnimitry, żądający wypuszczenia na wolność uwięzionego Mâdhavaseny wraz z żonami i siostrą, oświadcza król Vidarbhów, że uczyni to pod warunkiem, że i Agnimitra uwolni jego szwagra, którego uwięził; dodaje przytem, że siostra Mâdhavaseny gdzieś znikła, lecz że postara się ją odszukać. Agnimitra nie przyjmuje postawionego mu warunku, który go obursa, i rozkazuje ministrowi wysłać wojsko do kraju Vidarbhów w celu zniszczenia nieprzyjaciela. Minister odchodzi, a wchodzi natomiast błazen Gautama mówiąc, że mu król rozkazał wymyślić jakiś fortel, by mógł zobaczyć Mâlavikę, którą dotąd zna tylko z portretu. Król, widząc zbliżającego się błazna, mówi: „Oto przychodzi drugi mój minister, który mi do innych spraw służy," a potem wypytuje go, czy już obmyślił jakiś plan działania. Błazen szepce mu do ucha o tem, co zdziałał, a Agnimitra pochwala jego pomysł. Naraz daje się słyszeć za sceną głos, a zaraz potem wprowadza podkomorzy przed oblicze królewskie dwu kłócących się z sobą nauczycieli tańca, znanego nam już Ganadâsę i Haradattę. Obu olśniewa zaraz majestat króla. Agnimitra każe im usiąść i pyta ich, o co im

idzie. Gaṇadâsa występuje ze skargą na swego kolegę, który go zelżył publicznie, mówiąc, że nie może się on równać nawet z kurem na jego nogach, a Haradatta oświadcza, że to Gaṇadâsa rozpoczął kłótnię, chełpiąc się, że go przewyższa tak jak morze większem jest od bagna i prosi zatem Króla, by ich obu wyegzaminował i spór rozstrzygnął. Zgadza się na to i Gaṇadâsa, ale Król obawia się, by go Królowa nie posądziła o parcjalność, więc chce, by popis odbył się w jej obecności i posyła po nią. Zjawia się Dhâriṇî,* w towarzystwie bawiącej na jej dworze mniszki buddyjskiej Kauśikî, którą błazen wtajemniczył w swój plan. Król do niej się zwraca, aby ona, osoba uczona, rozsądziła sprawę. Mniszka wymawia się od tego, ale proszą ją o to i obaj nauczyciele, a Gaṇadâsa błaga Królowę, by nie dopuściła do tego, by go poniżano. Tymczasem Kauśikî oświadcza, że nie dość być dobrym tancerzem, trzeba nadto dobrze uczyć, a Vidûshaka podchwytuje to i mówi, że to ostatnie jest rozstrzygającem. Królowa już coś miarkuje, a mając na myśli Mâlavikę, mówi, że uczenica bez talentu nie ~~jest odpowiedniem świadectwem~~ może świadczyć o zdolnościach nauczyciela, ale Król protestuje przeciwko temu, bo głupim jest ten, który podejmuje się uczyć niezdolnego. Wówczas Królo-

*stojąca po stronie Gaṇadâsy.

wa sama nie wie, co robić, stara się namówić Gaṇadāsę, by zaniechał popisu, zwłaszcza, że uczenica jego zbyt jeszcze mało zrobić mogła postępów, a błazen, stojąc niby po jej stronie, przemawia w tym samym duchu, ale ambicja tancmistrza nie może na to przystać, więc Królowa znów proponuje, aby popis odbył się przed mniszką. Ta jednak nie chce sama rzeczy rozstrzygać, więc Dhāriṇī, widząc, co się święci, rozgniewana chce odejść. Błazen znów miesza się w tę sprawę i mówi Gaṇadāsie, że Królowa udaje gniew, by go uratować od kompromitacji, więc ten tem bardziej nalega na nią, by dała swe zezwolenie, i w końcu je otrzymuje. Kauśikī oświadcza, że przedmiotem popisu ma być taniec Calita, a po odejściu nauczycieli Królowa mówi do męża, że jeśli sprawy państwowe równie zręcznie prowadzi, jak tę sprawę, to dobrze się dzieje. Król prosi ją, by go o nie nie posądzała, bo nie on wywołał owej sprzeczki. W tej chwili słychać uderzenia bębna; jest to znak, że ma się rozpocząć popis. Król pozostaje wraz z Królową, by się udać do sali balowej i mimowoli zdradza się z tem, że ujrzy Mālavikę, choć jej nie wymienia, więc błazen radzi mu, by się miał na ostrożności, inaczej Królowa popsuje mu szyki. Na tem kończy się akt I.

Akt II odgrywa się w sali koncertowej pałacu królewskiego, gdzie w obecności Króla, Królowej i świty odbywa się popis. Kauśikî proponuje, by Gaṇadâsa jako starszy pierwszy wystąpił, a Król zgadza się na to i z niecierpliwością oczekuje ukazania się Mâlavikî. Błazen raz jeszcze go ostrzega, by był ostrożnym, bo miód jest blisko, ale i mucha niedaleko. Zjawia się Mâlavikâ, Król zachwyca się jej pięknością, a ona śpiewa pieśń miłosną i uczucia swe wyraża przez odpowiednią mimikę. Agnimitra nie wątpi, że ta pieśń do niego się odnosi. Błazen oświadcza, że ma coś do zarzucenia, ale chce, by Kauśikî najprzód wypowiedziała swe zdanie. Ta ma tylko słowa pochwały, Król również chwali, choć oględnie, a Królowa winszuje nauczycielowi odniesionego sukcesu. Wreszcie odzywa się Błazen z zarzutem, że jemu jako braminowi przy tej sposobności nie oddano czci i darów honorowych. Kauśikî mówi, że uwaga ta w samej rzeczy trafia w sedno, bo odnosi się do samej istoty sztuki, więc wszyscy się śmieją, a uśmiecha się też i Mâlavikâ, ~~ba~~ czarując Króla swym uśmiechem. Błazen zwraca się do mnichki, mówiąc, że chce ją wynagrodzić za ~~to~~ jej trafną uwagę, i zdejmuje Królowej naramiennik, by go jej wręczyć. Królowa

pytał go z oburzeniem, jakiem prawem to czyni, a błazen odpowiada: „Jakto jakiem? przecież on do mnie nie należy.“ Ganadâsa i Mâlavikâ odchodzą, a błazen szepce Królowi, że tyle tylko mógł dla niego uczynić. Teraz kolej na drugiego tancmistrza; wchodzi więc Haradatta, a Król, dla którego dalszy popis nie przedstawia już żadnego interesu, przezwyciężając się, mówi mu, że ciekawy jest jego wyniku. Naraz słychać za sceną wołanie stróża ogłaszającego godzinę południową. Vidûshaka odzywa się z tem, że to pora obiadowa i że lekarze uznali dla Króla za szkodliwe ~~odkładanie~~ przekraczanie zwykłej godziny, więc Król dalszy popis odkłada na dzień następny, a Królowa wraz z mniszką odchodzi, by zająć się obiadem. Król pozostaje z błaznem i prosi go o pomoc w swej sprawie miłosnej. Błazen ze swej strony prosi Króla, by o nim pamiętał, bo ma żołądek rozpalony jak panew na targu, ale obiecuje mu pomódz, choć nie łatwo jest widzieć się z Mâlaviką, podobną do księżyca zasłonionego przez chmury gdy Król podobny jest do zbója, z chciwością, ale i ze strachem krążącego wokoło rzeźni. Król w odpowiedzi mówi, że stracił serce do swych żon i że kocha tylko jedną Mâlavikę. Taki jest koniec aktu drugiego.

106.

W prologu do 3. aktu występują w ogrodzie służąca mniszki, mająca jej przynieść cytrynę, aby z nią mogła się stawić przed Królem, i ogrodniczka. Z rozmowy ich dowiadujemy się, że Kauśiki pochwaliła obu tancmistrzów z uznaniem dla ich sztuki, bez szczególniejszą pochwałą odznaczyła Gaṇadāsę; że Król po uszy zakochany w Mâlavice, lecz że przez wzgląd na Królową nie daje folgi swemu uczuciu, które podziela Mâlavikâ, więdnąca z miłości jak wieniec jaśminu wystawiony na zimno. Wreszcie ogrodniczka mówi, że pójdzie oznajmić Królowej, że drzewo Aśoka ociąga się z kwitnieniem (Indowie wierzyli, że to drzewo zakwita dopiero wtedy, gdy piękna kobieta dotknie go swą nogą).

W akcie III występuje najprzód Król ze swym błaznem. Król żali się, że nie może widzieć ukochanej, a błazen dodaje mu otuchy i mówi, że służąca Bakulavalikâ, przyjaciółka Mâlaviki, obiecała mu swe pośrednictwo, choć przystęp do niej jest niezmiernie trudny, bo Królowa strzeże jej jak skarbu, i że on sam coś obmyślił w tej sprawie, a wreszcie przypomina Królowi, że obiecał Królowej Irâvatî, iż będzie się z nią huśtał w parku. Agnimitra nie ma na to

najmniejszej ochoty, bo nie chce mu się, udając miłość, nadskakiwać Królowej, ale idzie jednak z błaznem do ogrodu i zachwyca się jego pięknością. Widać zdaleka zbliżającą się Mâlavikę. Dręczy ją miłość, bo kocha Króla, i wstydzi się jej, bo nie zna uczucia jego; ale musi spełnić rozkaz swej pani: boli ją noga, bo błazen, huśtając ją, wywrócił ją z huśtawki, więc ona ma ją zastąpić w ceremonji dotknięcia drzewa Aśoka. Pierwszy spostrzega nadchodzącą błazen i mówi, że spojonemu już winem podaje się jeszcze gęsty syrop, pokazuje ją Królowi, który na jej widok się ożywia, potem obaj przyglądają się jej z ukrycia. Błazen obawia się, że lada chwila nadejdzie Królowa Irâvatî, ale Król odpowiada, że słoń, gdy zobaczy grupę lotusów (ulubione swe pożywienie) nie obawia się krokodyla. Do Mâlaviki zbliża się Bakulavalikâ, by z rozkazu Królowej ozdobić jej nogi, co należało do ceremonji dotknięcia drzewa Aśoki. Tymczasem nadchodzi pijana Irâvatî ze swą służącą im. Nipunikâ, by spotkać się z mężem w ogrodzie. Spodziewa się go już zastać przy huśtawce, a schlebiająca jej Nipunikâ utwierdza ją w tem mniemaniu. Naraz spostrzegają Mâlavikę, co natychmiast wzbudza podejrzenie

Królowej, i same niewidziane, przysłuchują się również jej rozmowie z Bakulavalikę. Ta ostatnia zgrabnie daje jej do zrozumienia, że ją Król kocha, a ona mimowoli zdradza się ze swą miłością do Króla. Agnimitra, który to słyszy, teraz już nie wątpi o jej wzajemności. Mâlavikâ dotyka nogą drzewa Aśoki; wówczas Król i błazen wychodzą z ukrycia, a ten ostatni gromi Mâlavikę, że drzewo, które jest przyjacielem Króla, znieważyła, uderzywszy je lewą nogą. Dziewczęta są przerażone, a Bakulavalikâ tłumaczy się, że taki był rozkaz Królowej. Król, śmiejąc się, zapytuje Mâlavikę, czy nie boli ją noga od uderzenia się o twardy pień, a potem mówi jej, że i on od dawna nie zakwitnął radością, więc prosi, by go dotknęła jak tego nierozkwitłego drzewa. Na to wpada wściekła Irâvatî i z gniewem odzywa się do Mâlaviki, by spełniła życzenie Króla; drzewo wprawdzie nie pokryło się kwieciem, ale on za to zakwitł znowu. Po odejściu przerażonych dziewcząt czyni Królowi gorzkie wymówki, że ją oszukał, każąc jej przyjść do ogrodu. Agnimitra jest tem bardzo zakłopotany, więc mu błazen szepce, że gdy złodzieja

tapia się na gorącym uczynku rozwalania muru, to powinien powiedzieć, że chce się tylko tej sztuki wyuczyć. Król tedy mówi, że, nie mogąc się doczekać madżonki, chciał się tylko rozerwać, że go nic nie wiąże z Mâlavikâ, a błazen dodaje, że tylko rozmawiał ze służącemi. Ale wściekła Irâvatî zamierza się na męża pasikiem, który jej zsunął, by go uderzyć, a choć ten pada jej do nóg, odchodzi zagniewana. Błazen radzi Królowi ucieczkę, bojąc się, by królowa nie wróciła, ale on, choć zadowolony, że nie otrzymał od niej przebaczenia, bo serce jego należy wyłącznie do Mâlaviki chce jednak ze względu na miłość Irâvatî pójść ją przebłagać. Koniec aktu trzeciego.

Na początku aktu IV. Król dowiaduje się od błazna, że królowa Dhârinî, której Irâvatî wszystko opowiedziała, kazała uwięzić Mâlavikę wraz z jej przyjaciółką i będącej na straży kobiecie nie pozwoliła ich wypuszczać, póki jej nie pokażą pierścienia królowej. Agnimitra nie wie, jak sobie poradzić, ale błazen już ma nowy fortel na pogotowiu i mówi mu na ucho, co nowego wymyślił. Król udaje się do Dhârinî, której mniszka opowiada jakąś zajmującą historję, ale zaledwie

zapytać ją o zdrowie, gdy nagle wpada błazen, lamentując, że został ukąszonym przez węża, gdy zrywał kwiaty dla Królowej, udaje, że umiera, poleca Królowej swą matkę, a Królowa przerażona, że stała się winną śmierci bramina. Choć Kauśiki doradza wypalenie rany, Król mówi, że na to już za późno, że tu tylko lekarz-specjalista poradzić może. Błazen żegna się z Królową, przepraszając ją za wszystko, czem ją mógł obrazić, i spieszy (niby) do lekarza, a wkrótce potem należąca do spisku odźwierna przychodzi powiedzieć, że lekarz żąda pierścienia z wyrytym na kamieniu wężem, więc Królowa wręcza jej swój sygnet. Po chwili taż odźwierna wraca z wiadomością, że błazen odzyskał zdrowie, i przywraca tem spokój zaniepokojonej Królowej. Tymczasem Króla wzywają do ministra; jest to naturalnie tylko pozór. Król odchodzi, kazawszy przedtem przenieść (łoże) Królowej na inne miejsce pod pretekstem, że stan jej zdrowia wymaga chłodu i cienia, i spotyka błazna, który mu szczegółowo opowiada, jak za pomocą pierścienia uwolnił uwięzione dziewczęta, które czekają na Króla w jednym z pawilonów w ogrodzie.

Agnimitra przygląda im się najpierw z ukrycia: Mâlavikâ ogląda obraz przedstawiający Króla w otoczeniu swych żon i niepodoba się jej, że wpatrzony jest w jedną z nich, t.j. w Irâvatî. Mamy tu to samo, co w Śakuntali, że obraz wywołuje złudzenie rzeczywistości. Wówczas wchodzi Król, zapewniając ją o swej miłości, a błazen i Bakulavalikâ wynoszą się dyskretnie pod jakimś pozorem, by zostawić ich samych. Błazen ma stróżować u drzwi pawiljonu, ale zaraz zasypia. Tymczasem nadchodzi znów Irâvatî z Nipunikâ, by błazna zapytać o zdrowie i by przeprosić Króla× za wyrządzoną mu niedawno× na portrecie zniewagę. Nipunikâ pyta ją, dlaczego chce tylko portret Króla przeprosić, i otrzymuje odpowiedź, że obraz niczem się nie różni od męża, którego serce należy do innej. Naraz Nipunikâ spostrzega śpiącego błazna i konstatuje, że wygląda już zupełnie dobrze, więc z pewnością musi być wyleczonym. Błazen mówi przez sen, wyrażając życzenie, aby Mâlavikâ usunęła Irâvatî, więc oburzona służebnica rzuca nań kijem. Ten budzi się ze snu, krzycząc, że wąż rzucił się na niego, a na ten krzyk wybiegają z pawilonu Król i Mâlavikâ. Nadbiega i Bakulavalikâ, ostrzegając Króla przed

wężem, t.j. przed Irâvatî, którą dopiero teraz spostrzegła. Wszyscy przerażeni są jej obecnością, król i błazen starają się ją uspokoić, ale są zakłopotani. Szczęściem nadchodzi śpiesznie odźwierna z wiadomością, że mała księżniczka Vasulakshmî tak się przestraszyła małpy, że cała drży, oniemiała z przerażenia. Wtedy Irâvatî sama wysyła wszą, by pośpieszył ją uspokoić. Wszyscy odchodzą, a pozostają tylko Mâlavikâ i Bakulavalikâ, którym głos za sceną oznajmia, że stał się cud, bo drzewo Aśoka zakwitło, choć nie minęło jeszcze pięciu dni od czasu dotknięcia go przez Mâlavikę. Ta ostatnia, bardzo zaniepokojona tem, co się przed chwilą stało, nabiera teraz otuchy, bo Królowa Dhârinî obiecała jej spełnić każde jej życzenie, jeśli drzewo do pięciu dni pokryje się kwieciem.

<u>Akt V.</u> i ostatni poprzedza krótki prolog, w którym ogrodniczka rozmawia z garbatym ochmistrzem Królowej Dhârinî. Dowiadujemy się, że ma się odbyć uczczenie drzewa Aśoki, przy którym wzniesiono ołtarz, a następnie, że straż nad koniem ofiarnym do ofiary Aśvamedha powierzoną została następcy tronu, oraz że wojsko Agnimitry odniosło zwycięstwo nad

Królem Vidarbhów i uwolniło będącego u niego w niewoli Mâdhavasenę, o którym była mowa w 1. akcie. Na początku 5. aktu słychać za sceną głosy dwu bardów, wysławiających Króla. Potem zjawia się Król, smutny z powodu rozłączenia z ukochaną, ale i radosny z powodu odniesionego zwycięstwa. Dowiedziawszy się od odźwiernej, że Dhârinî oczekuje go w ogrodzie, idzie do niej wraz z błaznem, podziwiając po drodze wspaniale w całym rozkwicie drzewo Aśoka. Królowa wychodzi na jego spotkanie, a towarzyszą jej prócz świty Kauśikî i Mâlavikâ odświętnie przystrojona. Pozdrowiwszy Króla, oświadcza mu z uśmiechem, że darowuje mu drzewo Aśoka na miejsce schadzek z żonami. Król, zawstydzony tem, dziękuje, mówiąc, że drzewo to z pogardą odrzuciło rozkazy wiosny, a odwdzięczyło się Królowej swem kwieciem za jej starania o nie. Błazen odzywa się do Króla ze słowami: „A więc swobodnie oglądaj młodzieńczą“... Królowa mu przerywa, mówiąc: „O kim mówisz?“, a on kończy: „wspaniałość drzewa Aśoki.“ Wszyscy zasiadają, gdy zjawia się podkomorzy i zaraz potem przyprowadza dwoje dziewcząt przysłanych Agnimitrze w darze przez pokonanego Króla Vidarbhów. Spostrzegłszy je Mâlavikâ i Kauśikî spoglądają na siebie. Król chce odstą-

pić jedną z nich Królowej, ta zaś, dowiedziawszy się, że są biegłe w śpiewie, zwraca się do Mâlaviki, by sobie jedną wybrała do akompaniowania do śpiewu. Na widok Mâlaviki, obie z płaczem padają jej do nóg i witają ją jako swą Księżniczkę. Pokazuje się, że Mâlavikâ jest siostrą uwolnionego obecnie Mâdhavaseny, której udało się zbiedz wraz z Kanclerzem Sumati, ~~którego~~ i siostrą jego Kauśiki. W drodze zostali napadnięci przez rozbójników, a Sumati zginął w obronie Mâlaviki, która wraz z Kauśikâ[x] dostała się z czasem na dwór cygnimitry. Królowa czyni wymówki Kauśiki, że jej nie powiedziała o wysokiem stanowisku Mâlaviki, ale ta się tłumaczy, że Mâlavice zostało przepowiedzianem, iż przez rok będzie sługą, a potem otrzyma odpowiedniego swemu urodzeniu męża, więc chciała ten rok przeczekać, aby się przepowiednia spełniła. Król pochwala jej postępowanie, a potem oświadcza, że połowę zdobytego państwa Vidarbhów oddaje Mâdhavasenie, a drugą połowę pozostawia dotychczasowemu władcy. Jedna z dziewcząt winszuje Mâlavice, że brat jej zasiądzie na tronie, ale ona odpowiada, że dla niej rzeczą najważniejszą jest, że życiu jego już nie grozi

[x] przebraną za mniszkę,

niebezpieczeństwo. Podkomorzy zjawia się po raz drugi z wiadomością, że rada ministrów pochwala postanowienie Królewskie, a zaraz potem po raz trzeci z listem od dowódcy wojsk Puszpamitry (ojca Agnimitry) w którym ten donosi, że Vasumitra, syn Agnimitry i Dhârinî, dzielnie się znalazł, odbiwszy napastnikom konia ofiarnego, powierzonego jego straży, i zaprasza Króla na ofiarę. Dhârinî dumna jest z tego, że syn wdał się w ojca, a Król pod wpływem tych pomyślnych wieści każe wszystkich więźniów uwolnić. Królowa posyła odźwierną do haremu, by tam oznajmiła, że syn jej odniósł zwycięstwo, i każe prosić Irâvatî, by jej nie przeszkodziła spełnić danej Mâlavice obietnicy, a gdy odźwierna powraca z wiadomością o zgodzeniu się drugiej Królowej, Dhârinî bierze Mâlavikę za rękę i daje ją mężowi w nagrodę za tak radosne wieści o synu. Król czuje się tem zawstydzonym, błazen zaś napomyka, że Król pragnie może nadania Mâlavice godności i tytułu Królowej, więc Dhârinî oświadcza, ~~że to~~ wprawdzie, że to zbyteczne, bo tytuł ten ma już z urodzenia, każe jednak przynieść welon jedwabny, odznakę Królowej, i przystraja nim Mâlavikę.

Wówczas świta oddaje jej hołd. Na to nadchodzi Nipunikâ, przynosząc przeproszenie od swej pani Irâvati. Kauśikî prosi, by jej pozwolono udać się do Mâdhavaseny, a Królowa pyta męża, czy może mu jeszcze wyświadczyć jakąś przysługę. Król odpowiada, że ma tylko jedno pragnienie, aby zawsze była nań łaskawą, i oświadcza, że jak długo panować będzie Agnimitra, spełniać będzie wszystkie pragnienia swych poddanych, oddalając od nich wszelkie zło. Na tem kończy się akt piąty i ostatni.

Jak widzimy z powyższego streszczenia, Mâlavikâgnimitra, chociaż sam autor nazywa ten dramat w prologu <u>nâṭaka</u>, a więc tak samo jak Śakuntalę, jest jednak sztuką innego rodzaju niż tamta. ~~Henry nazywa ją komedją erotyczną~~ Nie można jej zatem bezwzględnie porównywać z Śakuntalą, bo ~~dramat~~ dramaty te nie są równorzędne, a każdy z nich jest znakomitym w swoim rodzaju. <u>Schroeder</u> i <u>Williams</u> (Indian Wisdom) np. stawiają nasz dramat niżej od Śakuntali, a Williams nawet niżej od trzeciego dramatu Kâlidâsy Urvaśî, <u>Henry</u> natomiast, który go nazywa komedją erotyczną (w przeciwieństwie do „comédie d'intrigue," bo tu intryga ~~sama~~ zbyt jest

wzięła, by sama mogła wzbudzić dostateczne zainteresowanie) uważa go za arcydzieło, które pod pewnemi względami stawia wyżej od Sakuntali, zwłaszcza dlatego, że jego fabuła jest czysto ludzką. Henry, wypowiadając to zdanie, przyznaje, że może popełnia bluźnierstwo, wypowiada je jednak. Nie da się zaprzeczyć, że Sakuntalâ bez porównania ma więcej poezji i uczucia od naszego dramatu, ale, jak zauważa Williams, poeta mógł mieć tu mniej pola do poetycznych opisów natury i t. p. Baumgartnera razi (w nim) duszna atmosfera zmysłowości wschodniej, ale przyznaje, że jest on niezmiernie ciekawym pod względem kulturalnym, bo daje nam obraz wyrafinowanej wykwintności ówczesnego życia dworskiego. Schroeder podnosi w tym, jak mówi, pełnym smaku utworze niewinność i wdzięk intryg dworskich, charakter króla, który bynajmniej nie jest żądnym uciech despotą, lecz pełnym delikatności dla swych żon, komizm sztuki ~~jego~~, objawiający się w sporze dwu tancmistrzów, w figlach błazna, i porównuje nasz dramat z komedją szekspirowską. Podobnie wyraża się o nim Henry, mówiąc, że jest on naiwnym jak idyla Teokryta, a sztucznym jak komedja Szekspira. Nadto podnosi

118. prawdziwość charakterów (Król waleczny, grzeczny, nadskakujący damom; Dhârinî pełna godności, Irâvatî zazdrosna, ale pomimo tego sympatyczna; obie z różnych powodów sprzeciwiają się miłostkom Króla; Vidûshaka i Kauśikî przebiegli), pocieszne i zaostrzające ciekawość sytuacje, jak np. oryginalne, ożywione i zabawne zakończenie 1. aktu, w którem Król jest uradowany, a Królowa hamuje swą złość, albo w 2. akcie, gdy błazen swemi konceptami zatrzymuje mającą już odejść Mâlavikę, gdy tenże w 3. akcie znów konceptem, by mieć powód zbliżenia się do niej, a w 4. akcie ~~wymyśla~~ udaje, że został ukąszony przez węża i, mając umrzeć, przeprasza Królowę w chwili właśnie, gdy przeciw niej występuje. Mamy tu zatem komizm w dobrym gatunku, dowcip i humor obok poezji pełnej uczucia i pięknego wiersza. Słusznie zwraca jeszcze Henry uwagę na szczegóły budowy dramatu: o pierścieniu, który w 4. akcie odgrywa pewną rolę, jest już mowa we wstępie do 1. aktu, a niemniej słusznie podnosi delikatność poety, że Irâvatî nie każe już występować w 5. akcie, bo jej upokorzenie popsułoby nam tryumf bohaterki.

~~Wils~~ Pomimo, że w prologu Kâlidâsa jest wymieniony jako autor naszego dramatu,

Wilson zakwestjonował jego autorstwo. Przeciw niemu wystąpił już w 1856 r. Weber we wstępie do swego przekładu tej sztuki, dowodząc, że myśli i język jej zgodne są zdawna z innemi dramatami Kâlidâsy. Dziś chyba o jego autorstwie nikt nie wątpi, choć być może, że słusznem jest przypuszczenie Williamsa i Léviego, że Mâlavikâgnimitra jest jego pierwszem dziełem, nie tyle jednak dlatego, żeby stało niżej od tamtych, ile raczej dlatego, że w prologu Kâlidâsa występuje jako autor nieznany. Podkład dramatu jest historycznym: Agnimitra, syn Pushpamitry, z dynastji Śunga, panował w 2. wieku przed Chr. w mieście Vidiśâ. Być może, że i wzmiankowana w dramacie wojna z królem Vidarbhów jest zaczerpnięta z tradycji. Wszystko inne wysnuł Kâlidâsa z własnej fantazji.

[Vikramorvaśî. Wydanie 1. Calcutta 1830, Lenza Berlin 1833 z przekł. łac., Bollensena Petersburg 1846 z przekł. niem., Pischla Berlin 1875, liczne wydania indyjskie, m.i. Shankar P. Pandit 3. wyd. Bombay 1901. — Przekłady angielskie, francuskie, niemieckie (Fritzego Lipsk 1880), szwedzki, włoski, hiszpański, czeski

120. (Emanuela Faita, Praga 1890) oraz przekłady na narzecza indyjskie.]

Treść dramat Kâlidâsy Urvaśî ma treść następującą: Po modlitwie na cześć Śivy, którego błogosławieństwa wzywa, dyrektor w prologu oświadcza jednemu z aktorów, że zgromadzona publiczność poznała już utwory dawniejszych poetów, że zatem wystawi nowy dramat Kâlidâsy p.t. Urvaśî, poczem zwraca się do publiczności, prosząc ją o uwagę. Naraz słychać za sceną głosy „Ratujcie, ratujcie!" Dyrektor zrazu niby nie pojmuje, co to ma znaczyć, ale po namyśle wyjaśnia, że to nimfy niebieskie, przerażone porwaniem jednej z nich przez demonów, gdy powracała ze swych odwiedzin u Kubery (boga bogactwa), wołają o pomoc.

I. Akt. Na scenę wpadają nimfy (Apsarasy) i powtarzają swe wołanie. Zjawia się na wozie król Purûravas, powracający ze swej służby u boga słońca, i pyta przeciw komu ma je bronić. Rambhâ, jedna z nimf, odpowiada, że Urvaśî wraz z Citralekhą, wracając od Kubery, została porwaną przez Dânavę (demona). Dowiedziawszy się, że demon ów odleciał ku północowschodowi, król obiecuje wyzwolić porwaną.

Umówiwszy się z nimfami, że oczekiwać go będą na szczycie góry Hemakûṭa, Król odjeżdża na wozie w stronę północno-zachodnią. Po chwili już wraca wraz z Urvaśî i przyjaciółką jej Citralekhą. Urvaśî z przerażenia straciła przytomność; Król i Citralekhâ przemawiają do niej łagodnie, aż wreszcie otwiera oczy i pyta, czy to Indra jej przyszedł w pomoc. Przyjaciółka odpowiada, że nie Indra, lecz Purûravas to uczynił. Urvaśî spogląda na swego wybawcę i mówi sobie, że szczęśliwie się stało, iż została porwaną przez demona. Król, patrząc na nimfę, zachwyca się jej pięknością i myśli, że chyba jej nie stworzył (jak było istotnie) stary asceta Nârâyaṇa, lecz księżyc lub bóg miłości. Gdy zapytuje ona o swe przyjaciółki, zwraca się do niej ze słowami podziwu. Urvaśî rzuca tęskne spojrzenia, a gdy ją Citralekhâ pyta, kogo szuka, odpowiada dwuznacznie: „~~tego~~ (?) by ukochanej." Król każe woźnicy zjechać w dół, gdzie czekają Apsarasy, a przerażona wstrząśnieniem wozu Urvaśî wspiera się na Królu i zawstydzona tem prosi Citralekhę, by się trochę usunęła. Nimfy wychodzą na spotkanie wozu, z którego wysiada Urvaśî, obejmują odzyskaną towarzyszkę i winszują Królowi zwycięstwa. Wtem nadjeżdża Król Gandharvów Citraratha i dziękuje Purûravasowi za wyzwolenie nimfy,

którą Nârâyana niegdyś przysłał w darze bogu Indrze, a teraz ponownie Król mu darowuje. Purûravas wymawia się grzecznie od podziękowań i powierza mu Urvaśî, by ją odwiózł do Indry. Urvaśî nie czuje się na siłach pożegnać Króla, więc czyni to za pośrednictwem Citralekhi. Tu mamy zupełnie podobny pomysł jak w Śakuntali: nimfa nie może odlecieć, bo jej sznur pereł zawadził o gałąź, więc prosi, by go przyjaciółka odczepiła, przyczem odwraca się, by spojrzeć na Króla, który, mając odjechać, również z tęsknotą za nią się ogląda.

Akt II poprzedza krótki prolog. Występuje w nim błazen, któremu Król zwierzył się ze swą miłością i który nie może tej tajemnicy zachować dla siebie, tak go język świerzbi. Nadchodzi służebnica Królowej, Nipuṇikâ, właśnie by go wybadać z polecenia Królowej, która już zauważyła zmianę w usposobieniu małżonka. Na jej widok Vidûshaka trzyma się za usta, ale to nic nie pomaga, bo chytra dziewczyna od razu zagaduje błazna, mówiąc, że Królowa jest smutna, bo Król nazwał ją imieniem tej, za którą tęskni. To oczywiście jest nieprawdą, bo gdy błazen w mniemaniu, że Król sam się zdradził, nie uważając się już za związanego tajemnicą pyta, czy Król swą małżonkę nazwał Urvaśî,

Nipuṇikā pyta „Któż to jest Urvaśī?" a potem, dowiedziawszy się, o co jej chodziło, idzie powtórzyć to swej pani. Za sceną bard ogłasza południe, t.j. czas wypoczynku, więc błazen idzie na spotkanie Króla, który o tej porze przerywa swe czynności urzędowe. Z początkiem drugiego aktu występuje Król w towarzystwie błazna. Pierwszy myśli tylko o Urvaśī, a drugi wyrywa się z tem, że z tego powodu trapi się i Królowa. Król pyta się surowo, czy nie zdradził tajemnicy, ale błazen milczy, a na ponowne zapytanie, dlaczego nic nie mówi, odpowiada, że język swój tak poskromił, że milczy on nawet przed Królem. Purūravas pragnie się rozerwać w swej tęsknocie, więc błazen, sam głodny, bo Król o jedzeniu nie myśli, proponuje mu, by poszli do kuchni, ale Król szuka samotności i ochłody, więc każe się prowadzić do swego parku. Vidūshaka, choć niechętnie, ulega. Ale i w parku naprożno szuka Król ukojenia, choć błazen go pociesza, że bóg miłości wkrótce ześle mu spełnienie jego pragnień, i sam namyśla się, by znaleźć sposób przyjścia Królowi w pomoc. Wkrótce przylatują, zrazu niewidzialne, Urvaśī i Citralekhā, a obecność ukochanej działa kojąco na Króla, pogrążonego w swych myślach, tak że nic nie odpowiada z początku błaznowi, który

124.

chce mu dać dobrą radę. Błazen radzi, by się Król starał ujrzeć Urvaśî we śnie albo by namalował jej portret, ale Król odpowiada, że teraz nie może spać, a choćby nawet miał jej portret przed oczami, toby go przez łzy nie zobaczył. Wyszą to obie nimfy, ale Urvaśî to jeszcze nie wystarcza; dopiero gdy Król wyraża obawę, że nimfa nim gardzi, Urvaśî pisze do niego list miłosny na korze dębowej i rzuca mu go, czem przestrasza błazna, który myśli, że to skóra wężowa. List ten pociesza strapionego Króla, dodając mu otuchy, a wkrótce zjawia się Citralekhâ, potwierdzając treść listu. Purûravas wita ją z szacunkiem, ale mówi, że mniej raduje oko Yamunâ sama, nie połączona z Gangą, więc i on wolałby ją widzieć w towarzystwie przyjaciółki. Citralekhâ nalega na Urvaśî, by i ona się zjawiła, więc ukazuje się ona drżąca i zawstydzona, witając Króla słowami „bądź zwycięzcą.” Król odpowiada, że już zwyciężył, gdy z jej ust usłyszał słowa, które dotąd słyszał od niej tylko Indra, ale żaden śmiertelnik. Błazen upomina się, by i jego, bramina, pozdrowiła, więc Urvaśî kłania mu się z uśmiechem. Ale niedługo trwała schadzka zakochanych, bo przybywa poseł ~~od Indry~~ z nieba, wzywający Urvaśî do powrotu. Ma ona wystąpić przed bogami w dramacie

wystawionym w niebie przez Bharatę. Król nie może się sprzeciwiać rozkazowi z nieba, więc obie nimfy odchodzą, a błazen chce pocieszyć zasmuconego tem rozstaniem pana, poklasując mu ów list miłosny, który mu Król był powierzył, gdy naraz spostrzega, że go zgubił. ~~Obaj~~ Szuka go wszędzie, ale naprożno, bo tymczasem znalazła go Królowa, która nadchodzi ze swą służebnicą, a słysząc, jak Król czyni wiatrowi wymówki, że mu porwał ów list, który mu na nic nie potrzebny, wprawia go w kłopot, ukazując się niespodziewanie i wręczając mu zgubę. Król potajemnie zwraca się do błazna, by go wybawił z kłopotu, a potem sam mówi Królowej, że szuka innego liścia, na którym wypisana była pobożna sentencja, błazen zaś odzywa się z radą, by mu Królowa dała jeść, bo głód tylko go dręczy. Purûravas, widząc, że niema innego sposobu, pada do nóg małżonce i przeprasza ją, ale ona pozostawia go leżącego na ziemi i z gniewem odchodzi. Król powstaje i nie dziwi się, że mu Królowa nie wierzy i nie daje się wzruszyć słowom, nie pochodzącym z serca, jak znawca sztucznie zabarwionego kamienia nie bierze za klejnot. Choć kocha Urvaśî, to jednak dla Królowej żywi najwyższy szacunek. Vidushaka przerywa te uwagi swego pana, mówiąc, że głodny, i że Król winien pomyśleć i o nim i o sobie.

126.

Akt III znów poprzedzony prologiem, w którym występują dwaj uczniowie Bharaty, niebieskiego dyrektora teatru. Z rozmowy ich dowiadujemy się, że Bharata wystawił w niebie dramat Sarasvatî (bogini wymowy) p.t. „Wybór męża przez boginię Lakshmî." W nim występowała Urvaśî w roli bohaterki i zamiast powiedzieć, że wybór jej pada na Purushottamę (t.j. najlepszego z mężów, t.j. Vishnu), powiedziała przez pomyłkę: „na Purûravasa." Za to przeklął ją Bharata, że nie wolno jej będzie odtąd przebywać w niebie, ale Indra złagodził ten wyrok i, mu- szęc się liczyć z Purûravasem, który mu był pomocnym w jego walkach, pozwolił jej przebywać u króla, aż póki go nie obdarzy potomkiem. W 3. akcie występuje najpród podkomorzy, wysłany przez Królowę, by królowi oznajmić, że już nie ma do niego żalu i prosi go, by jej pomógł spełnić pokutę, której się dobrowolnie poddała. Właśnie nadchodzi król ze swym błaznem, a otaczająca go świta niesie pochodnie. Purûravas zadowolony jest z ubiegłego dnia, bo zajęcia jego nie zostawiły mu czasu na tęsknotę, ale obawia się teraz długiej nocy. Podkomorzy spełnia polecenie Królowej, które król przyjmuje i natychmiast udaje się do żony.

Błazen mówi mu, że ta pokuta Królowej to tylko pretekst, by naprawić to, co względem niego zawiniła; Król również jest tego zdania, bo rozumna kobieta, odrzuciwszy hołd umiłowanego, żałuje swego kroku, ale wstydzi się przyznać się do winy. Księżyc właśnie ~~ma wzejść~~ wschodzi; Vidûshaka, myśląc wciąż o jedzeniu, wyraża swój zachwyt, przyrównując go do ciastka, co wywołuje uśmiech Króla. Oddawszy cześć Księżycowi, Król siada, a odprawiwszy świtę ze zbytecznemi już pochodniami, zwierza się towarzyszowi ze swych cierpień, na co błazen daje mu zapewnienie bramina, że połączy się z ukochaną. Słowa te dodają Królowi otuchy, a drganie w prawem ramieniu (bardziej jeszcze) które uważano za dobrą wróżbę. Jakoż na wozie nadpowietrznym przybywają właśnie Urvaśî i Citralekhâ, a pierwsza pyta przyjaciółkę, czy jej do twarzy w skromnym wizytowym stroju. Nimfy, będąc niewidzialne, słuchają rozmowy Króla z błaznem, i Urvaśî cieszy się, słysząc, jak Król mówi przyjacielowi, że jedynie rozmowa o niej jest w stanie ukoić jego cierpienie, na co Vidûshaka odpowiada, że i jemu dzieje się podobnie, bo gdy nie może dostać ciastek i łakoci, to myśli o nich i to mu już sprawia przyjemność. W tej chwili nadchodzi Kró-

128.

lowa w białej pokutniczej szacie. Błaznowi wydaje się ona bardzo miłą, może dlatego, jak mówi, że spodziewa się od niej podarunku, ale majestat jej i powaga nawet na Urvaśī czynią wrażenie. Przychodzi ona, by się pogodzić z małżonkiem, więc ten wita ją z wyszukaną uprzejmością i potem obdarza ciastami ofiarnemi błazna i towarzyszącego jej podkomorzego, a wreszcie przeprasza męża i daje mu swe zezwolenie na związek z osobą, którą kocha. Słysząc to, błazen mówi na stronie, że człowiek, który, mając ręce odcięte, nie może schwytać uciekającego zbrodniarza, chełpi się jednak, że spełnił miłosierny uczynek, pozwalając mu uciec; a po odejściu Królowej robi uwagę, że, mając Króla za nieuleczalnego, szybko się oddaliła, jak lekarz od chorego, któremu już nic nie pomoże. Król znowu tęskni za kochanką; pragnąłby, aby podeszła z tyłu i zasłoniła mu oczy rękami. Słyszy to Urvaśī i dla żartu czyni to z pewnem wahaniem, a potem zwraca się do przyjaciółki, mówiąc, że Króla otrzymała w podarunku od Królowej. Potwierdza to Król, zapytuje jednak Urvaśī, kto jej przedtem pozwolił ukraść mu serce. Citralekhā, mając odejść, prosi Króla, by się

starał, żeby Urwaśî nie tęskniła za niebem. Błaznowi dziwnem wydaje się, by można tęsknić za niebem, gdzie przecie nie jedzą i nie piją. Po odejściu Citralekhi Vidûshaka winszuje Królowi, że ~~stanął u celu swych pragnień~~ ziściły się jego pragnienia, Król zaś odpowiada, że gdy wstąpił na tron jako władca nad wszystkimi Książętami, mniej się czuł u celu swych pragnień, niż teraz, gdy ma rozpocząć służbę u nóg Kochanki.

Akt IV. W prologu występuje Citralekhâ, tęskniąca za przyjaciółką, i opowiada drugiej nimfie o nieszczęściu, które spotkało Urwaśî. Król, zdawszy rządy na ministrów, uprowadził ją do gaju Gandhamadana na szczycie góry Kailâsa. Tu pewnego razu Purûravas chwilę przypatrywał się bawiącej się piaskiem córce pewnego Vidyâdhary (rodzaj półbogów), co rozgniewało Urwaśî tak, że, nie słuchając przeprosin męża, otumaniona ciążącem na niej przekleństwem Bharaty, nachcąc weszła do lasu Kumâry (boga wojny), do którego wstęp kobietom był wzbroniony, i przemieniona została w lianę. Król z rozpaczy dostał obłąkania i szuka wszędzie ukochanej. Jedna z nimf Sahajanyâ pociesza się nadzieją, że nieszczęście Urwaśî długo nie potrwa. — Cały niemal następujący akt 4. jest monologiem obłąkanego Króla, który śpiewa przytem i tańczy, szukając zaginionej Urwaśî. Najprzód zwraca się do ~~d~~ mnie-

manego demona, który mu porwał ukochaną, a teraz zasypuje go strzałami, ale wkrótce widzi, że ów demon, to chmura, łuk — tęcza, strzały — deszcz, a Urwaśi — błyskawica. Król mdleje, a potem znów szuka, płacząc i wzdychając. Naraz spostrzega czerwono pogiłkowane kwiecie z kroplami wody w swych kielichach, które mu przypomina zaczerwione oczy zagniewanej Urwaśi; a potem zdaje mu się, że widzi jej zieloną chustkę, ale, zbliżywszy się, przekonywa się, że to kawałek murawy. Zapytuje pawia, czy jej nie widział, ale paw nic nie odpowiada i tańczy; widocznie z radości, że wspaniały jego ogon nie potrzebuje już rywalizować z rozpuszczonemi i kwiatami przystrojonemi włosami pięknej nimfy. Więc pyta dalej kukułki, ale i ta obojętna jest na jego cierpienie; zapytuje łabędzia, który musiał ją widzieć, bo od niej wziął swój chód, ale łabędź odlatuje, zapewne z obawy przed królem karzącym złodziei; pyta kaczki Cakrawâka, pyta pszczoły — naprożno; zresztą pszczoła, gdyby ją była widziała, nie porzuciłaby jej twarzy dla lotosu. Zwraca się ze swem pytaniem do króla słoni, dla którego jako monarcha czuje sympatję, i zdaje mu się, że ryk jego zwiastuje mu, iż odnajdzie ukochaną. Pyta góry, która zdaje się mu odpowiadać potwierdzająco, ale znów z żalem

spostrzega, że to tylko echo jego własnych słów. Rozczarowany Król znów pada bez zmysłów na ziemię, a powstawszy, spostrzega rzekę i zdaje mu się, że w nią przemieniła się zazdrosna Kochanka, bo rzeka marszczy swe fale jak ona brwi; unoszące się nad nią ptaki – to jej pas, piana – jej szata, którą za sobą wlecze, gdy gniew ją rozłości, a kręty bieg rzeki – to niepewny jej chód. Zwraca się więc do niej, by ją przebłagać i w najczulszych słowach prosi ją o przebaczenie, ale, nie otrzymując odpowiedzi, widzi, że musiał się pomylić. Jeszcze zapytuje kozła o tę, której oczy równie duże jak i jego samiczki, ale on, patrzy wciąż na swoją gazelę i nie troszczy się o nieszczęście Króla. Wreszcie Purûravas spostrzega w szczelinie skały błyszczący drogocenny kamień; podnosi go, ale wnet go odrzuca, nie mogąc nim przyozdobić głowy kochanki i nie chcąc go splamić swemi łzami. Wówczas daje się słyszeć głos za sceną, wzywający Króla, by wziął ten kamień; jest to cudowny klejnot, powstały z barwidła na nogach bogini Gauri, który mu dopomoże do odnalezienia ukochanej. Król spostrzega boga Śivę, który mu udzielił tej rady, i dziękuje mu za nią, a zaraz potem wzrok jego pada na ljanę, która mu ~~ze~~ wszech miar przypomina Kochankę: gałązki zwilżone deszczem, to jej usta zroszone łzami; niema na

nich kwiecia, ~~jak gdyby~~ ta Urvaśī pozbawiona klejnotów; wokoło nie słychać brzęczenia pszczół, to Urvaśī milczy zamyślona. W ljanie tej widzi Król żałującą swego postępowania kochankę i obejmuje ją, zamknąwszy oczy, a gdy je otwiera, ma przed sobą Urvaśī we własnej osobie. Na ten widok mdleje, ale zaraz wraca do przytomności. Urvaśī go przeprasza, a potem opowiada, jak i dlaczego została przemienioną w ljanę. Król pokazuje jej klejnot, za pomocą którego ją odnalazł, a potem oboje na chmurze zdobnej w tęczę i z błyskawicami w miejsce chorągwi wracają do stolicy.

Akt V. W prologu Vidûshaka raduje się z powrotu Króla, który znów rządy sam sprawuje i byłby zupełnie szczęśliwym, gdyby miał syna, następcę tronu. Głos za sceną oznajmia, że stało się nieszczęście, bo sęp porwał ów czerwony kamień, sądząc, że to kawał mięsa, więc błazen spieszy do swego pana, wiedząc, jak bardzo dbał o ten klejnot. Na początku 5. aktu donoszą Królowi, że widać jeszcze krążącego z klejnotem sępa; Król chce go zastrzelić, ale już odleciał zbyt daleko, gdy naraz zjawia się podkomorzy z wiadomością, że sęp padł przeszyty strzałą. Odzyskany kamień Król każe niewolnikowi zanieść do skarbca, a potem każe sobie podać

strzałę, która zęp został przeszyty, i wyczytuje na niej imię Âyus'a, syna Purûravasa i Urvaśî. Dziwi go to niepomiernie, bo się prawie nie rozstawał z Urvaśî i nie wiedział, że ma mu powić syna. Błazen zwraca mu na to uwagę, że Urvaśî jest przecie niewiastą nadziemską, więc innym prawom podlega. Wtem wprowadzają przed oblicze królewskie pustelnicę z chłopczykiem, niezmiernie do króla podobnym. Pustelnica opowiada, że zaraz po urodzeniu chłopca powierzyła go jej Urvaśî, ~~którego~~ a wychował go i wykształcił święty asceta Cyavana. Dziś, gdy chłopiec zastrzelił sępa, czego w pustelni czynić nie wolno, kazał go Cyavana odprowadzić do matki. Król każe zawiadomić o tem Urvaśî, a tymczasem ściska syna, który obejmuje jego nogi, i każe mu również ˣ pokłonić się braminowi Vidûshace. Błazen pyta, dlaczego chłopiec miałby się bać; przecież widywał już małpy w pustelni. Wtedy chłopczyk z uśmiechem go pozdrawia. Na to wchodzi Urvaśî, i wita się ze wszystkimi. Pustelnica, oddawszy jej syna, odchodzi. Chłopiec chce iść z nią, ale każą mu zostać, więc prosi, by mu przynajmniej przysłano ulubionego pawia, z którym się bawił. Król oświadcza Urvaśî, że dzięki jej jest najszczęśliwszym z ojców, ale Urvaśî płacze, a zapytana o przyczynę tych łez,

ˣ bez bojaźni

mówi, że sobie przypomniała, iż Indra tak długo tylko pozwolił jej przebywać z mężem, aż mu da syna. Dlatego to ukryła syna w pustelni, by się z królem nie rozstawać. Słysząc to, Purûruvas mdleje, a powróciwszy do przytomności, żali się nad swym losem, a potem oświadcza, iż rządy zda na syna, a sam usunie się do lasu. Naprożno chłopiec prosi, by go nie obarczał tak ciężkiem jarzmem; król odpowiada, że nie wiek, lecz szlachetne urodzenie rozstrzyga o zdolności do panowania, i rozkazuje poczynić przygotowania do koronacji. Naraz pada piorun z pogodnego nieba i zjawia się święty wieszcz Nârada, przysłany przez Indrę, z rozkazem, by król nie wypuszczał broni z ręki i nie zrzekał się tronu, bo będzie mu przydatnym w walkach z demonami; za to Urvaśî pozostanie przy nim aż do jego śmierci. Potem sam Nârada wyświęca Âyusa na następcę tronu, a potrzebne do tej ceremonji przybory przynosi nimfa Rambhâ. Król przepełniony jest wdzięcznością dla Indry, a gdy go Nârada pyta, jakby mógł mu jeszcze wyświadczyć przysługę, prosi go, aby nauka i szczęście, tak rzadko idące w parze, połączyły się ku szczęściu i radości wszystkich ludzi cnotliwych. Na tem kończy się akt 5. i ostatni.

Właściwy tytuł naszego dramatu jest Vi-kramorvaśî, t.j. „Walecznością zdobyta Urvaśî".
Dramat ten należy do rodzaju trotalla (może niesłusznie zaliczany do rodzajów drugorzędnych), który ma obejmować 5–9 aktów, a osnuty na miłości człowieka do bogini, ma głównie nastrój erotyczny i w którym błazen występuje w każdym akcie. Wocenie naszego dramatu różnią się uczeni. Fritze stawia go mniej więcej na równi z Śakuntalą, a Baumgartner podnosi jego niezmiernie barwne i pełne uczucia ~~opisy tropikalnej natury~~ wspaniałe wiersze i opisy bujnej tropikalnej natury, jakich nie ma Śakuntala. Lévi natomiast przypuszcza, że Urvaśî jest najpóźniejszym ~~dramatem~~ utworem Kâlidâsy, noszącym na sobie znamiona upadku ~~sztuki~~ poezji dramatycznej, wykazuje, jak Kâlidâsa w różnych szczegółach podrzędnych sam siebie naśladował (np. ociąganie się Urvaśî przy odejściu w 1. akcie, list miłosny, porwanie klejnotu jak porwanie błazna w Śakuntali, upominanie się Ayusa o pawia jak Sarvadamany o pieczaną zabawkę, i t.d.), i zwraca uwagę na podrzędną rolę bohatera wobec bohaterki – bogini. Inne osoby dramatu mało są wyraziste albo tylko naszkicowane, a intryga słaba. Wspaniały pod względem lirycznym akt 4. jest w dra-

macie nieodpowiednim. Cały ten akt, ~~jest~~ w którym taniec i śpiew tak wielką grają rolę, obliczony jest na efekt sceniczny, a i inne akty dają pole do bardzo efektownych obrazów w przedstawieniu. Henry, uznając piękności poezji lirycznej, również słusznie krytykuje dramat jako taki z powodu braku akcji, nużącego monologu w 4. akcie i fabuły. Tę ostatnią zaczerpnął poeta ze znanej legendy o miłości między Purûravasem a nimfą Urvaśî. Już jeden z hymnów RV. (10,95) jest dyalogiem tych dwojga, ale tam Urvaśî porzuca kochanka na zawsze. Czy w tym starodawnym mycie szukać należy, jak chce Max Müller, mytu o słońcu i jutrzence, trudno rozstrzygnąć; w każdym razie był on bardzo rozpowszechniony, bo powtarza się on z różnemi warjantami w różnych innych dziełach (Śatapathabrâhmana, Purâṇy, Bṛihatkathâ). Kâlidâsa przerobił znaną legendę i zepsuł ją, bo miłość niebianki do śmiertelnego człowieka, jak zauważa Henry, z konieczności skończyć się musi tragicznie, bo wiecznem rozstaniem. Ale tłumaczy naszego poetę to, że takiego zakończenia nie mógł wprowadzić do dramatu, który, jak wiemy, zawsze musiał się dobrze kończyć.

Przechodzę teraz do trzech innych dramatów, których autorem ma być Król Harsha (Harshadeva, Harshavardhana, panował 607–648 po Chr. w Kanyakubja = Kanauj nad Gangesem; żył więc sto kilkadziesiąt lat po Kâlidâsie). Dramaty te są Ratnâvalî, Priyadarśikâ i Nâgânanda [Ratn. 1. wyd. Calcutta 1832, później cały szereg innych wydań indyjskich, w Böhtlingka Sanskrit-Chrestomathie, Petersb. 1877 wydał ją C. Cappeller. Przekłady: angielski Wilsona, niem. Fritzego w Ind. Theater, Chemnitz 1878, szwedzki i włoski. – Priyad. 3 wydania indyjskie od 1870. r., ostatnie Bombay 1884. Przekł. francuski p. G. Strehly, Paryż 1888. – Nâgân. 1. wyd. Calcutta 1864 i kilka innych tylko indyjskich, ostatnie Poona 1893. Przekłady angielski, francuski Bergaigne'a Paryż 1879 i dwa włoskie.]

Ratnâvalî, ~~Fr~~ należy do rodzaju nâtikâ, mała komedja bohaterska w 4 aktach, coś pośredniego między nâtaka i prakarana (komedja mieszczańska), bo bohaterem jest sławny król, ale z drugiej strony temat wymyśly z fantazji autora, nastrój erotyczny. W tytule występuje imię bohaterki. Intryga w tej sztuce jest ta sama, co w Mâlavikâgnimitra Kâlidâsy. Treść tego dramatu jest następująca:

138.

I. akt poprzedzony modlitwą i prologiem.
Yaugandhârayaṇa, minister króla Vatsy, dba-
ły o potęgę swego pana, prosi dla niego o rękę
córki króla Ceylonu, która według przepowiedni
ma zapewnić Vatsy władztwo nad całym świa-
tem. Vatsa jednak zbyt jest przywiązanym do
królowej im. Vâsavadattâ, więc to może sta-
nąć na przeszkodzie. Ale los widocznie sprzyja
królowej, bo okręt wiozący księżniczkę zatonął
wprawdzie, ale księżniczka sama została oca-
loną i przybyła tu do stolicy. Minister odcho-
dzi, by obmyśleć dalszy plan działania, a na-
tomiast występuje król Vatsa z błaznem im.
Vasantaka. W mieście Kauśambî (stolicy Vatsy)
panuje wielka radość z powodu święta wiosny.
Król i błazen przyglądają się zabawom ludu
na ulicy. <u>Nadchodzą dwie służebnice kró-</u>
Cf. Śak. VI. <u>lowej, tańcząc i śpiewając o miłości</u>; zbliżające-
go się do nich błazna obrzucają żółtym pyłem
kwiatowym, a potem w imieniu królowej
proszą króla, by udał się do małżonki i wziął
udział w ofierze, którą ma złożyć Kâmie,
bogu miłości. Król i błazen idą tedy do
niej i schodzą się z nią w ogrodzie. Królowej
towarzyszą Kâñcanamâlâ i Sâgarikâ. Ta
ostatnia jest właśnie ową księżniczką ocalo-
ną, którą królowa dla jej urody pragnie

ukryć przed Królem, więc, spostrzegłszy ją teraz, każe jej odejść pod pretekstem, że jej pieczy powierzyła swego ulubionego szpaka. Sâgarikâ z żalem odchodzi, bo chciałaby widzieć ceremonję na cześć Kâmy, ale nie wraca do domu, lecz pozostaje w pobliżu, ukryta za krzewami, skąd wszystkiemu będzie się mogła przyglądać. Król serdecznie pozdrawia małżonkę, zachwyca się jej pięknością, ona zaś, złożywszy swe dary przed posągiem boga, oddaje hołd Królowi. Sâgarikâ na widok Króla w pierwszej chwili myśli, że to sam Kâma we własnej osobie, później jednak spostrzega się, że to Król (Udayana), a więc ten, któremu ojciec przeznaczył ją na żonę, więc, oczarowana nim, ucieka, gdy po skończonej ceremonji para królewska zabiera się do odejścia.

II. Z rozmowy dwóch służebnic dowiadujemy się, że na dwór Króla przybył wielki czarnoksiężnik, który go nauczył sztuki doprowadzania roślin do kwitnienia w każdej porze. Król, zajęty tem właśnie, posyła po Królowę, by jej to pokazać. Jedna ze służebnic Susamgatâ, trzymająca klatkę ze szpakiem, widzi zbliżającą się Sâgarikę, wpatrzoną w obraz; jest to namalowany przez nią portret Króla, który zakochana w nim dziewczyna zabiera się wykończyć. Podchodzi do niej Susamgatâ,

a dowiedziawszy się, że obraz ma przedstawiać boga miłości, domalowuje na nim portret Sâgariki; ~~która~~ ta, widząc, że przyjaciółka odkryła jej tajemnicę, nie wypiera się swej miłości ale prosi ją przynajmniej o dyskrecję. Naraz słychać hałas za sceną; pokazuje się, że małpa zerwała się z łańcucha i uciekła, siejąc postrach w haremie. Przerażone dziewczęta chronią się do jakiegoś gaju, zostawiając obraz i klatkę, którą małpa łamie, wypuszczając szpaka. Zjawia się Król, zajęty swą nowo nabytą sztuką, i błazen, przerażony, bo słyszy jakieś gadanie, wydobywające się z drzewa, więc myśli, że to duch. Ale Król zaraz poznaje, że to szpak, poczem obaj przysłuchują się jego gadaniu i słyszą powtórzoną przez ptaka rozmowę przyjaciółek, a wkrótce błazen znajduje obraz, o którym była mowa, i za chwilę wręcza go Królowi, który zachwyca się pięknością wymalowanej na nim dziewicy. Wszystko to słyszą z ukrycia obie przyjaciółki, a Sâgarikâ nabiera otuchy. Susamgatâ przekomarza się z nią, a potem zjawia się przed Królem i daje mu do zrozumienia, że wie niejedno, co chce powiedzieć Królowej, a gdy Król, obawiając się

Cf. Śak. I
Mâlav. IV.

jej plotek, daje jej swe klejnoty, by ją zmusić do milczenia, oświadcza, że tylko żartowała, lecz że prosiła Króla, by przebłagał jej przyjaciółkę, która się na nią gniewa za to, że wymalowała jej portret. Następuje spotkanie Króla z Sâgarikę, gdy nagle zjawia się Królowa, aby razem z małżonkiem obejrzeć kwitnący jaśmin. Sâgarikâ zawczasu odeszła, ale Królowa spostrzega obraz przedstawiający Króla i ową dziewicę. Król i błazen wykłamują się, jak mogą, ale Królowa odchodzi mocno zagniewana pod pretekstem, że ją głowa boli. Mâlav. III i IV.

III. Sâgarikâ została powierzoną przez Królowę opiece Susamgaty, która otrzymała od swej pani w darze szaty i klejnoty; Susamgatâ umawia się z błaznem, że przebierze Sâgarikę w suknie Królowej i przyprowadzi ją do Króla. Ale podsłuchała to jedna z dam dworskich i naturalnie powtórzyła Królowej. Tymczasem zapada noc, i błazen prowadzi rozkochanego Króla na schadzkę, ale zamiast Sâgariki przychodzi Królowa, którą Król w ciemności bierze za Sâgarikę, i słucha jego czułych słówek, skierowanych do innej. Wtedy zdejmuje zasłonę i daje się poznać, a Król pada jej do nóg, by ją przebłagać, ale naprożno. Kró-

lowa znów odchodzi zagniewana, tak że
Król rzeczywiście obawia się, że nie przeżyje
tego ciosu. Tymczasem zbliża się Sâ-
gârikâ, przebrana za Królowę, i po namyśle
chce sobie życie odebrać i powiesić się na jednem
z drzew w ogrodzie, aby raz wreszcie ukrócić
swe cierpienia. Na to nadchodzi Król z Ś.,
biorąc ją za Królowę, błaga ją, by tego nie czy-
niła, a poznawszy po głosie Sâgârikę, niemniej
gorąco ponawia swą prośbę. W tej chwili
zjawia się znów Królowa, by przeprosić męża
za niewłaściwe swe względem niego postępo-
wanie i spostrzega swą rywalkę. Ta właśnie
mówi Królowi, że kocha on Vâsavadattę
nad życie, więc pocóż miłość do niej udaje,
ale Król odpowiada, że ją wprawdzie szanuje,
ale kocha jedynie Sâgârikę. Vâsavadattâ
znów staje przed Królem, mówiąc, że najzupeł-
niej temu wierzy. Napróżno Król się tłuma-
czy, że wziął Sâgârikę za Królowę i pada
Mâlav. III i IV. znów do nóg swej małżonki, ta każe sznurem,
który Sâgârice miał służyć do samobójstwa,
związać błazna i odprowadzić go wraz z Sâ-
gârikę jako swych więźniów, a zrozpaczony
Król idzie za Królową, by o ile możności
załagodzić jej gniew.

IV. Uwięziona Sâgarikâ dała swej przyjaciółce kosztowny naszyjnik, by go darowała braminowi. Susamgatâ wręcza go nadchodzącemu właśnie błaznowi, którego Królowa wypuściła z więzienia na prośbę Króla. Błazen z płaczem przyjmuje go nie dla siebie, lecz jako pamiątkę dla Króla, a przyjrzawszy mu się, zauważa, że naszyjnik ten zdradza jej wysokie urodzenie. Idzie on z nim do rozpaczającego Króla, a ten każe mu go włożyć na szyję, aby mógł nań patrzeć i jego widokiem pocieszać się w swym bolu. W tej chwili donoszą Królowi o świetnem zwycięstwie odniesionem przez jego wojsko, a następnie Król wraz z Królową, po którą posłał, asystuje magicznym sztukom czarnoksiężnika, który, potrząsając pawiemi piórami, pokazuje im w całym ich blasku bogów w niebie. Ale przedstawienie zostaje przerwane przybyciem ministra Króla Ceylonu, im. Vasubhûti, którego zaraz na wstępie uderza naszyjnik noszony przez błazna, bo podobny miała księżniczka ceylońska, gdy z domu odjeżdżała. Vasubhûti oświadcza Królowi, że córka jego monarchy, Ratnâvali, którą ojciec w mniemaniu, że Vâsavadattâ już nie żyje, zdecydował się dać Królowi za żonę, znajdowa-

Ta się na okręcie, który zatonął. Słysząc to, Vâsavadattâ rozpacza, bo Ratnâvalî jest jej kuzynką; król ją pociesza, bo przecież Vasubhûti ocalał. Naraz słychać krzyki za sceną: gineceum stoi w płomieniach, a w nich miała zginąć Vâsavadattâ, o której już poprzednio rozeszła się była fałszywa pogłoska, że zginęła gdzieindziej podczas pożaru. Król w pierwszej chwili zrywa się, bolejąc nad śmiercią małżonki, ale ta go uspokaja, bo przecież jest obok niego, natomiast w najwyższym stopniu zaniepokojona jest o biedną uwięzioną Sâgarikę. Król leci na jej ratunek, choć królowa i otoczenie starają się go od tego odwieść, a widząc to, Vâsavadattâ i błazen biegną za nim. Król rzuca się w płomienie, oswobadza Sâgarikę, gdy naraz pożar gaśnie nie pozostawiając żadnych śladów po sobie, bo był on tylko złudzeniem, wywołanem przez czarnoksiężnika. W Sâgarice poznaje Vasubhûti księżniczkę cejlońską po podobieństwie rysów, naszyjniku i wyratowaniu z morza. Jest ona identyczną z Ratnâvalî, kuzynką królowej. Wszystko wyjaśnia minister Yaugandharâyana: on to kazał rozgłasić, że Vâsavadattâ zginęła w płomieniach,

aby tym sposobem skłonić Króla Cejlonu do oddania ręki córki Królowi Vatsy, on także sprowadził czarnoksiężnika i zainscenizował ów sztuczny pożar, a wszystko to uczynił dla dobra swego monarchy, któremu związek z Ratnâvalî według przepowiedni ma zapewnić władztwo nad światem. Wówczas Królowa sama oddaje Królowi rękę swej kuzynki i pozdrawia ją jako Królowę.

Bardzo podobną do tej sztuki jest drugi dramat tegoż autora (<u>nâṭikâ</u>) p.t. <u>Priyadarśikâ</u>. w 4 aktach, w którym Królem jest również Vatsa, a Królową Vâsavadattâ. I. Ojcem bohaterki jest Król Dṛidhavarma, który rękę córki chce oddać Królowi Vatsie, ale inny Król, chcący ją zaślubić, przez zemstę wypędza Dṛidhavarmę z jego państwa, a Priyadarśikâ chroni się do Króla Vindhyaketu. Ten ostatni, obraziwszy Vatsę, zostaje przezeń pokonanym i ginie, a znaleziona w jego haremie dziewica, którą uważają za córkę Vindhyaketu, dostaje się na dwór Vatsy jako dama dworska Vâsavadatty i otrzymuje imię Âraṇyakâ. – II. Król, gdy zobaczył Âraṇyakę, zakochał się w niej. Pewnego dnia, gdy Âraṇyakâ w towarzystwie Manoramy na rozkaz Królowej zrywa lotusy w ogro-

dzie, Król podsłuchuje jej zwierzenia i wie, że Âraṇyakâ jest mu wzajemną. Naraz

Cf. Śak. I.

Âraṇyakę opadają pszczoły, więc Król przybiega na jej ratunek, a nadbiega również i Manoramâ, która się była oddaliła. Król ukrywa się, a kochanka wraz z przyjaciółką oddala się powoli. — III. Stara powiernica Vâsavadatty napisała dramat osnuty na miłości pary królewskiej;x rolę Vâsavadatty ma grać Âraṇyakâ, a Króla Manoramâ. Ale ta ostatnia, porozumiawszy się z błaznem, odstępuje swą rolę samemu Królowi. Przedstawienie się odbywa, a Królowę razi raz po raz objawiające się w grze aktorów prawdziwe uczucie. Napróżno stara powiernica stara się ją uspokoić, Vâsavadattâ obrażona odchodzi, a spotkawszy śpiącego błazna, budzi

x mający być przedstawiony w obecności Królowej.

cf. Mâlav. IV.

go i wypytuje, a ten, będąc jeszcze zaspanym, zdradza tajemnicę. Do żywego dotknięta Królowa na przeprosiny Króla odpowiada milczeniem. — IV. Na rozkaz Królowej Âraṇyakâ zostaje wtrącona do więzienia, a Król napróżno stara się o jej uwolnienie. W tem donoszą Królowi o nowem jego zwycięstwie. Dṛidhavarma, odzyskawszy tron, przysyła posła, by Królowi za daną mu pomoc złożyć

dzięki; teraz trapi się on tylko utratą córki Priyadarśiki. Nagle zjawia się przerażona Manoramâ z wieścią, że Âranyakâ się otruła. Królowa, dręczona wyrzutami sumienia, każe ją natychmiast przyprowadzić, co się też staje. Król umierającej wraca życie za pomocą magicznych zaklęć, a potem poznaje w niej Priyadarśikę, królowa zaś swą kuzynkę, którą oddaje mężowi za żonę. Cf. Mâlav. IV.

Jak widać z powyższego streszczenia tych dwóch komedyj, Harsha bez skrupułu naśladował Kâlidâsę, żywcem zapożyczając od niego pomysły i sytuacje, a te, które zdają się nam oryginalne, zdaniem Léviego zapewne także są wzięte lub naśladowane z innych autorów. Sam temat,[x] jeszcze przed Kâlidâsą opracował Bhâsa w sztuce p.t. Svapnavâsavadattâ, która do nas nie doszła i w której również była scena pożaru.

[x] należący do cyklu króla Vatsy Udayany,

Pomimo jednak braku oryginalności w tych utworach mają one niezaprzeczone zalety; są one zajmujące, bo intryga jest zręcznie przeprowadzona, a niektóre pomysły, choć może nie oryginalne, bardzo dobrze zastosowane. Zaklęją łączy się mimika, taniec, śpiew i muzyka. Są też opisy, nie dorównujące wprawdzie opisom Kâlidâsy, ale za to, jak podnosi Lévi, odznaczające się prostotą myśli i języka, co jest w Indjach

rzadką zaletą. Henry również przyznaje autorowi talent i dobry smak, a Schraeder i Schuyler nawet o charakterach wyrażają się z uznaniem, które Lévi uważa może słuszniej za zupełnie szablonowe, tak że Ratnâvalî w literaturze technicznej najczęściej jest cytowaną na poparcie ~~wyjaśni~~ podawanych w niej reguł dramaturgicznych.

Zupełnie odrębny po części charakter ma trzecia sztuka Harshy w 5 aktach p.t. <u>Nâgânanda</u> (nâṭaka); jest to melodramat o tendencji buddystycznej, w której bohaterem jest buddysta i ~~do~~ którego modlitwa wysławia nie Śivę, lecz Buddę. Bohater Jîmûtavâhana, syn króla Jîmûtaketu, który, zrzekłszy się tronu, wraz z żoną i synem wiedzie życie pustelnicze, spotyka siostrę przyjaciela, księcia Mitrâvasu, im. Malayavatî, zakochuje się w niej, podsłuchuje jej zwierzenia, a wreszcie za pośrednictwem błazna widzi się z nią i wyznaje jej swą miłość, gdy nagle Malayavatî zostaje odwołaną do pustelni. W 2. akcie bohaterka szuka ochłody na swe cierpienia miłosne, których przyjaciółki nie mogą uśmierzyć; z drugiej strony bohater, również dręczony miłością, maluje na ławce portret kochanki. Mitrâvasu ofiaruje mu rękę siostry,

ale on, nie wiedząc, że jest nią Malayavatî, odurawia, ona zaś, słysząc to, z rozpaczy chce się powiesić. Na to nadbiega Jîmûtavâhana i pokazuje jej portret, by ją przekonać, że ją kocha, poczem ją zaślubia. Odtąd zmienia się nastrój dramatu i z erotycznego staje się patetycznym. Pewnego dnia Jîmûtavâhana, przechadzając się z przyjacielem, spostrzega stos kości i dowiaduje się, że to szczątki węży, ofiarowanych codziennie na pożarcie ptakowi niebieskiemu im. Garuda, na którym jeździ bóg Vishnu. Zdjęty litością, pragnie kosztem swego życia wybawić jedną ofiarę, idzie więc na miejsce stracenia i słyszy właśnie żale matki, której syn ma zginąć. Jîmûtavâhana pociesza ją i oznajmia jej o swem postanowieniu, a potem pomimo jej protestu sam się ofiaruje ptakowi, który go porywa. Wówczas klejnot z jego korony spada z nieba do stóp Malayavatî. Ta przerażona idzie z nim do rodziców męża i wspólnie z nimi szuka małżonka. Wąż, który jemu zawdzięcza życie, leci za Garudą, by mu wytłumaczyć jego pomyłkę i zastąpić niewinną ofiarę. Ale już za późno: Jîmûtavâhana pada nie-

żywy w chwili, gdy go rodzina odnajduje, Garuḍa sam żałuje tego, co zrobił, i oddaje się swej boleści. Wówczas zjawia się bogini Gaurî i przywraca życie nie tylko Jîmûtavâhanie, ale i wszystkim wężom, które poprzednio uśmiercił, Garuḍa zaś przysięga, że odtąd nie będzie wężów pozbawiał życia.

W dramacie tym mamy legendę buddystyczną, znaną nam z innych źródeł, m.i. ze zbioru p.t. „25 opowiadań upiora". Autor nic w niej nie zmienił, przybrał ją tylko w szatę dramatyczną, stosując się do przepisów teoretycznych, i wprowadzając do niej nowe osoby, a zwłaszcza błazna (Âtreya) i darmozjada = Viṭa (Śekharaka). Błazen bardzo dosadnie jest scharakteryzowany; jest nim stary[x] bramin, idjota i obżartuch, z którego wszyscy się naśmiewają. W akcie III mamy komiczną scenę: po uczcie weselnej Śekharaka podpity bierze błazna, otulonego płaszczem, za swą kochankę, ściska go i pieści, a potem, gdy nadchodzi owa kochanka, widząc, że się omylił, każe mu uklęknąć przed nią i zmusza go do picia. Tak więc mamy w tym dramacie prawdziwą farsę, jakiej zresztą nigdzie

[x] opasły

prawie nie spotykamy. ~~Prócz tego~~ Poza tem dużo tu mamy opisów, zbyt nawet dużo, dużo konwencjonalności, a wreszcie wadliwą budowę, pierwsza bowiem część dramatu jest nadmiernie długą. Ale pomimo tych wad Lévi zalicza ten dramat do arcydzieł indyjskiej literatury dramatycznej, bo autor umie wzbudzić zainteresowanie i utrzymać je, w braku miłości wyraża prawdziwie inne uczucia, jak poświęcenie, gorącość wiary, boleść matki i inne, słowem ~~ożywił~~ on postacie z legendy i wycisnął na nich oryginalne piętno. Osoba Jīmūtavāhany wywołała spory teoretyków, nie umiejących jej włożyć w ciasne ramy swych kategoryj, a to właśnie jest pochwałą tej kreacji, tego charakteru równie skłonnego do miłości jak do zupełnego wyrzeczenia się siebie samego.

Autor naszych trzech dramatów, król Harsza, był wykształconym despotą i eklektykiem, bo przygarniał bez względu na ich przekonania narodowe lub religijne wszystkich ludzi wybitnych. Choć napisał dramat buddystyczny, sam nie był buddystą, ale za jego panowania wyznawcy braminizmu i buddyzmu po długich walkach żyli z sobą w zgodzie, jak świadczy opis chińskiego pielgrzyma-buddysty,

152: im. Hiuen-Thsang, który około r. 630 po Chr. był u króla Harshy w Kanyakubja i był przezeń przyjęty z najwyższą czcią. Sławny poeta Bâṇa, protegowany Harshy, zostawił nam romans historyczny (niedokończony) p.t. Harshacarita. Zdaniem komentatorów autorem Ratnâvalî był właściwie Bâṇa, od którego król za pieniądze nabył prawo autorstwa. Za tem zdaniem idą uczeni jak Hall, Bühler, Weber i inni, Pischel natomiast przeczy temu, bo przechowany nam dramat Bâṇy p.t. Pârvatîparinaya bardzo niekorzystnie różni się od naszych trzech dramatów; trzyma się on niewolniczo poematu Kâlidâsy p.t. Kumârasambhava, zachowując w podziale na akty ten sam porządek co w pieśniach poematu, a przytem napisany bez talentu według szablonu traktatów dramaturgicznych. Zdaniem Pischla wszystkie nasze trzy dramaty mają jednego autora, którym może być Dhâvaka. (Temu ostatniemu przypisuje Cowell autorstwo Nâgânandy). Schroeder nie uznaje konieczności tego przypuszczenia, Lévi natomiast występuje w obronie autorstwa Harshy, bo zgodność komentatorów dowodzi tylko, że jeden drugiego przepisywał. Zdaniem jego wszystkie 3 dramaty są utworami jednego autora, t.j. Harshy, którego imię wymienione jest w prologu każdego z nich, a prócz tego Harsha chciał, jak się zdaje, usunąć wszelką wątpliwość w tym względzie, bo użył jednego prologu do każdej z trzech sztuk, a dalej w każdej z nich zamieścił pojedyncze strofy, powtórzone w drugiej lub nawet w obu pozostałych sztukach.

Przechodzę teraz do omówienia słynnego dramatu p. t. Mṛicchakaṭikā, którego autorstwo przypisują królowi im. Śūdrakka. [1. wydanie Calcutta 1829, drugie Stenzlera Bonn 1847, prócz tych kilka indyjskich wydań od 1870 do 1900, ostatnie K. P. Paraba w Bombayu 1900. – Przekłady: angielskie Wilsona w ~~His~~ Select Specimens of the Theatre of the Hindus, kilka wydań od 1826/7 do 1902, i A. W. Rydera „The little Clay Cart, Cambridge, Mass. 1905. Trzy francuskie: Méry et de Nerval Paryż 1850, Fauche'a Paryż 1861 i Regnaud'a Paryż 1876–1877. Pięć niemieckich: Böhtlingka Petersb. 1877, Fritzego Schloss-Chemnitz 1879, Pohla Stuttgart 1893, Haberlandta ~~Lip~~ Lipsk 1893 i Kellnera 2 wydania Lipsk 1893 i 1894 w „Universalbibliothek", trzy ostatnie przekłady p. t. Vasantasenā. Dalej holenderski, dwa szwedzkie, duński, włoski i rosyjski Kossowicza, Moskwa 1849].

Zanim zastanowimy się nad czasem powstania tego dramatu i nad jego autorem, poznajmy przedewszystkiem jego treść. Tytuł znaczy „wózek gliniany"

154.

i wzięty jest z epizodu w 6. akcie, gdzie wózek ten odgrywa ważną rolę. Aktów liczy nasz dramat 10 i jest najdłuższym ze wszystkich, jakie dotąd poznaliśmy.

Po modlitwie, wzywającej opieki Śiwy następuje Prolog. Dyrektor teatru zapowiada przedstawienie „Wózka glinianego" i rozwodzi się szeroko o jego autorze: Śūdraka był mężem o pięknej postaci, a przytem uczonym braminem; syna swego oglądał on jeszcze na tronie, z dobrym skutkiem dokonał ofiary konia i umarł, mając lat 100 i dni 10. Rycerz zamiłowany w walce, roztważny w czynach, wybitny znawca pisma św., bogaty w uczynki pokutnicze, a przytem skory do okazania swego męstwa w walce z nieprzyjacielem, takim był król Śūdraka. Potem streszcza dyrektor teatru nasz dramat: występuje tu w mieście Avanti (= Ujjayinî) młody zubożały kupiec z rodu braminów im. Cārudatta, a kocha się w nim piękna hetera Vasantasenā; Śūdraka przedstawia też ich miłość, a także mądrość życiową, złe sądownictwo, złość pewnego łotra i to, co z tego wynikło. Tu spostrzega dyrektor, że sala jest pusta, i zapytuje sam siebie, gdzie są aktorowie. Po namyśle cytuje sentencję, kończącą się słowami, że dla ubogiego wszystko jest pustem. Naraz głód daje mu się we znaki, bo się poprzednio

78 155.

szczej próbę koncertową; pójdzie zatem do domu zapytać żonę, czy nie ma dla niego jakiej przekąski. Tu (aktor chodzi po scenie i niby przychodzi do domu) spostrzega przygotowania do jakiejś uroczystości, woła żonę i pyta, czy może mu dać co zjeść, bo okropnie jest głodny. Żona odpowiada, że wszystko jest, czego tylko zapragnąć może, np. ryż z cukrem, roztopione masło, kwaśne mleko, ryż sam, a gdy mąż zdziwiony pyta, czy to wszystko jest u nich w domu; odpowiada mu żartem, że nie w domu, lecz na targu, czem zgłodniałego męża doprowadza do wściekłości. Potem przeprasza go za ten żart i na zapytanie jego, co mają znaczyć wszystkie te przygotowania do uczty, odpowiada, że to dzień postu, ~~którem się prze~~ który odbywa w celu otrzymania pięknego męża w przyszłem życiu. To znów ~~doprow~~ wywołuje gniew dyrektora, który z oburzeniem zwraca się do publiczności ze skargą na żonę, że kosztem jego pożywienia chce sobie w przyszłem życiu zapewnić męża. Ale żona pada mu do nóg i zapewnia go, że jego tylko chce mieć i w przyszłem życiu za męża. Udobruchany mąż zastanawia się teraz nad tem, kogo z braminów i to z ubogich, bo sam jest ubogim, mógłby na ucztę zaprosić; obecność

bramina bowiem uświęcała post, a zarazem post ten kończyła. Naraz spostrzega on Maitreyę, przyjaciela Cârudatty, więc jego na ucztę zaprasza, ale ten (za oceną) wymawia się brakiem czasu,ˣ więc dyrektor oświadcza, że zaprosi innego bramina, i na tem kończy się prolog.

ˣ mówiąc: „zaproś sobie innego bramina, ja teraz jestem zajęty."

Akt I p. t. „Oddanie klejnotów w depozyt."

alaṁkâranyâsa

W pierwszej scenie występuje tenże sam Maitreya z płaszczem w ręku i powtarza swe słowa: „Zaproś sobie innego bramina, ja teraz jestem zajęty," poczem dodaje, że, niestety, dość do tego, że jednak powinienby się starać o zaproszenie do obcych, tak mu teraz bieda dokucza. Dawniej, gdy Cârudatta był bogaty, mógł się najeść do syta, bo otaczało go sto garnków, a on, niby malarz, w każdym przebierał palcami i z każdego coś skubał, a potem, niby wół na targu, odpoczywał; ale teraz Cârudatta jest biedny, ale pomimo tego on zawsze do niego powraca jak gołąb do swego gołębnika. Jûrṇavṛiddha polecił mu wręczyć Cârudaccie ten płaszcz pachnący jaśminem. Cârudatta nadchodzi właśnie po skończeniu swych praktyk religijnych, serdecznie wita Maitreyę, który mu oddaje płaszcz, a potem narzeka na swe ubóstwo, ~~coś~~ ~~które~~ gorsze od śmierci, bo długotrwałe. Poczna

go Maitreya, mówiąc, że przecież rozdał swe bogactwa dobrym przyjaciołom, ale Cârudattę boli nie tyle utrata majątku, ile to, że teraz, gdy jest ubogim, opuścili go przyjaciele i pogardzają nim. Maitreya tak się ujmuje za Cârudattą, że gdy ten mu poleca złożyć ofiarę bogom, nie chce tego uczynić, bo cześć bogów do niczego nie prowadzi, bo nie są oni łaskawi na czczącego ich przecie Cârudattę. Ten ostatni strofuje przyjaciela za te słowa, ale naprożno. Tu zmienia się scena: przed domem Cârudatty występuje Vasantasenâ, ścigana przez dworaka (Vita), szwagra królewskiego Samsthânakę (Śakâra) t. j. wymawia ś zam. s, szepleni i jego sługę. Wszyscy trzej starają się zatrzymać uciekającą. Samsthânaka prześladuje ją swemi oświadczeniami miłosnemi, mówi jej, że serce jego z miłości smaży się jak kawał mięsa na rozżarzonych węglach, wołana nią przeróżnemi to pochlebnemi, to grubiańskiemi nazwami, a w zastosowaniu do sytuacji czyni porównania, w których zdradza się ze swem nieuctwem, jak nasz Geldhab Fredry; mówi np., że ma ją już w swej mocy, jak Râvana - Kuntî (Râvana w Râmâyanie porywa Sîtę, żonę Râmy, a Kuntî jest matką Pândavów w Mahâbhâracie) lub że ona ucieka przed nim jak Draupadî (nadźwolka

(Pāṇḍavów) przed Râmą. Dworak również, ale w grzeczny sposób stara się zatrzymać uciekającą przed nimi Vasantasenę, a to samo czyni też sługa brutalnemi obietnicami, że jej w domu szwagra królewskiego na niczem zbywać nie będzie. Cała ta scena trwa stosunkowo za długo. Przerażona Vasantasenâ przywołuje na pomoc swe służebnice, a choć żadna z nich się nie zjawia, Saṁsthânaka, który jest nietylko skończonym łotrem, ale i tchórzem, zwraca się ze strachem do dworaka ze słowami: „Mistrzu, mistrzu! ludzie, ludzie!" Dworak go uspokaja, że tu idzie o służebnice, więc wówczas on oświadcza, że kobiety zabija setkami, że jest bohaterem. Widząc się opuszczoną przez służbę, Vasantasenâ sama szuka schronienia, ale Saṁsthânaka grozi jej, że ją porwie za włosy i mieczem utnie jej głowę, więc ona, dla której grzeczność jego jest wstrętną, pyta, czy może pożąda jej klejnotów, ale dworak odpowiada, że liana ogrodowa nie powinna być pozbawioną swego kwiecia, a Saṁsthânaka, że żąda jej miłości. Na to Vasantasenâ z oburzeniem każe mu iść precz, ale głupi szwagier królewski bierze te słowa za wyznanie miłosne. Wówczas dworak stara się jej wyperswadować, by go nie

odtrąciła, lecz bajadera oświadcza, że tylko cnota, nie gwałt, może wzbudzić miłość. Samsthânaka głośno się z tem odzywa, że Vasantasenâ kocha Cârudattę, którego dom jest tuż obok, a z jego słów dowiaduje się o tem i ona. Tymczasem noc zapada, kobieta znika ścigającym ją z oczu, więc szukać jej mogą tylko, kierując się brzękiem jej klejnotów i zapachem jej wieńca. Samsthânaka oświadcza, że *słyszy* zapach wieńca, ale, mając *nos* zapchany ciemnością, nie może *widzieć* brzęku jej klejnotów. Dworak, który dowiedział się o jej miłości do szlachetnego Cârudatty i teraz staje po jej stronie, daje jej do zrozumienia, by nie zdradzała swej obecności. Vasantasenâ zdejmuje klejnoty i zrzuca swój wieniec i po omacku dochodzi do domu Cârudatty, lecz drzwi zastaje zamknięte. Tu znów zmienia się scena: Cârudatta, który odmówił wieczorne pacierze, znowu nalega na Maitreyę, by poszedł złożyć ofiary bóstwom, ale naprożno, więc boleje nad tem, że z powodu swego ubóstwa nic od drugich otrzymać nie może. Maitreya, który się boi wyjść na ulicę, zgadza się wreszcie na prośbę przyjaciela, byleby mu towarzyszyła sługa Radanikâ. Właśnie mają oboje wyjść i otwierają drzwi ze świecą, lecz ta gaśnie, bo

zgasiła ją stojąca u drzwi Vasantasenā swą szatą. Maitreya wychodzi w głąb mieszkania, by zapalić świecę, tymczasem Saṁsthānaka szuka dalej w ciemności swej zguby; łapie raz dworaka, drugi raz sługę, sądząc, że to Vasantasenā, a wreszcie Radanikę, która wyszła z domu naprzód, by wraz z Maitreyą spełnić zlecenie swego pana. Ta pyta się, czego od niej chcą, ale pomimo, że słyszą jej głos szwagier królewski i dworak myślą, że to Vasantasenā, która zmieniła głosu. Na to nadchodzi Maitreyā ze światłem i widzi, jak Saṁsthānaka targa Radanikę za włosy. Oburzony tą zniewagą, wyrządzoną Cārudaccie na osobie jego sługi, porywa za kij, a poznawszy szwagra królewskiego, łaje go i wyrzuca mu jego niegodne postępowanie. Dworak przeprasza go, tłumacząc, że się pomylili co do osoby, pada mu do nóg i prosi, by nic o tem nie mówił Cārudaccie, a gdy zdziwiony tą pokorą dworaka Saṁsthānaka pyta go, dlaczego się tak przed nim uniża, odpowiada, że się boi — cnót Cārudatty, który jak jezioro gasi pragnienie ludzi, a potem samo wysycha. Po jego odejściu Saṁsthānaka z góry traktuje Maitreyę i każe mu powtórzyć przyjacielowi, że Vasantasenā zakochała się w nim i wstą-

piła w jego progi, gdy on gwałtem chciał jej
względy pozyskać. Jeżeli mu ją Cârudatta wyda
~~ją~~ natychmiast, to obiecuje mu swą przyjaźń,
a w przeciwnym razie śmiertelną nienawiść.
Obiecawszy spełnić to zlecenie, Maitreya oddala
się, a Saṁsthânaka również odchodzi śpiesznie
ze sługą. Następująca scena odgrywa się w mie-
szkaniu Cârudatty, który mówi do Vasantaseny,
biorąc ją za Radanikę, i każe jej przykryć płasz-
czem synka swego Rohasenę, aby nie ziąbł od
wieczornego chłodu. Vasantasenâ spełnia ten
rozkaz, a tymczasem nadchodzi Maitreya z Ra-
daniką i pomyłka wychodzi na jaw. Mai-
treya powtarza dosłownie dane mu przez Saṁ-
sthânakę zlecenie, a Cârudatta, ujęty skromno-
ścią Vasantaseny, przeprasza ją za swą pomyłkę.
Ona ze swej strony przeprasza Cârudattę, że bez
jego pozwolenia weszła do jego domu, a po-
tem prosi go, by wziął do przechowania jej
klejnoty,× ~~które~~ Maitreya ~~od niej~~ je od niej odbiera, są- × z powodu których była ścigana.
dząc w pierwszej chwili, że dostaje je w darze.
Wreszcie prosi jeszcze, by ją Maitreya odpro-
wadził do domu, a gdy ten się wymawia,
Cârudatta oświadcza, że i on z nimi pójdzie,
i każe zapalić lampę, ale sługa Vardhamâ-
naka szepce do ucha Maitreyi, że niema
oleju, a Maitreya powtarza to swemu przyjacie-

łowi światłem Księżyc właśnie wschodzi, więc lampa jest zbyteczną. Odprowadziwszy Vasantasenę do domu, Cârudatta odchodzi wraz z Maitreyą i każe mu w nocy strzedz powierzonego depozytu, którego w dzień ma pilnować Vardhamânaka. Na tem kończy się akt pierwszy.

„dyûtakara-samvâhaka"

Akt II. p. t. „Cyrulik (masażysta), który się zgrał." Vasantasenâ siedzi zamyślona i maluje, a obok niej znajduje się jej służebnica Madanikâ. Ta, widząc roztargnienie swej pani, pyta ją, co to znaczy, domyśla się, że jest kimś zajętą, i zapytuje, czy kocha się w jakim królu lub ulubieńcu królewskim, ~~???~~ czy też w jakim uczonym braminie albo w jakim kupcu. Ale Vasantasenâ odpowiada, że chce kochać, nie czcić, a króla, ulubieńca królewskiego i bramina musiałaby czcić, a co do kupca, to ten, wyjeżdżając w dalekie kraje, zostawia samą kochającą go żonę. Potem sama naprowadza Madanikę na osobę tego, którego kocha, a gdy służebnica odgaduje, że jest nim Cârudatta i zwraca uwagę na to, że jest ubogim, odpowiada, że kocha go właśnie dla jego ubóstwa i że taka miłość w oczach świata nawet bajaderę usprawiedliwia. Madanikâ pyta dalej, dlaczego

zatem, kiedy go kocha, nie idzie do niego, i
otrzymuje odpowiedź Vasantaseny, że nie chce
go sobie zrazić i na zawsze utracić, poczem do-
myśla się sama, że Vasantasenâ na to tylko od-
dała mu w depozyt swe klejnoty, by z tego tytu-
łu pozostawać z nim w dalszych stosunkach.
Następuje potem scena na ulicy: cyrulik, który
zgrał się w domu gry, ucieka przed goniącymi
go właścicielem owego domu[x] i graczem, do któ-
rego przegrał pieniądze, i wpada do pustej
świątyni, gdzie staje nieruchomy niby posąg boga.
Ale choć dla ~~nie~~ zmylenia śladów tyłem wszedł
do świątyni, Mâthura nie daje się zbić z tropu
i wraz z graczem idzie tam również; obaj udają,
że biorą cyrulika za posąg, trącą nim i rozpra-
wiają o tem, czy posąg jest z drzewa, czy z kamie-
nia, a potem zabierają się do gry w kości i sprze-
czają się o to, na kogo kolej przypada. Wówczas
cyrulik, który z zazdrością przyglądał się grze, nie mogąc już dłużej wytrzymać,
zrywa się i pyta, czy czasem nie na niego ko-
lej, a wtedy tamci dwaj chwytają go i biją,
upominając się o zapłatę należnych im dziesięciu
złotych. Cyrulik próbuje wykręcić się sianem:
prosi każdego z osobna, by mu połowę daro-
wał, co łatwo uzyskuje, bo każdy ~~darowuje~~
kwituje go z połowy drugiego, a potem głośno

[x] im. Mâthura

164. pyta (kolejno) jednego i drugiego, czy mu darowali połowę, co tamci potwierdzają; wówczas oświadcza, że w takim razie może odejść. Ale Mâthura oczywiście nie zgadza się na to i znów upomina się o całe 10 złotych. Cyrulik: „Skądże oddam?“ M. „Sprzedaj ojca i zapłać.“ – C. „Skąd wezmę ojca?“ M. „To sprzedaj matkę i zapłać.“ – C. „Skąd wezmę matkę?“ – M. „To sam siebie sprzedaj i zapłać.“ Biednego cyrulika zatem wystawia się na sprzedaż przechodniom, ale nikt go nie chce,[x] Na to nadchodzi niejaki Dardurakka, również gracz, a widząc, co się dzieje, chce przyjść w pomoc cyrulikowi i stara się wytłumaczyć Mâthurze, że 10 złotych to bagatela, dla której nie godzi się tak dręczyć człowieka, ale Mâthura jest innego zdania. Potem proponuje mu, aby pożyczył cyrulikowi drugie 10 złotych, ~~by mógł się odegrać, i zapł~~ M. „A co potem?“ – D. „Jeśli wygra, to zapłaci.“ – M. „A jeśli nie wygra?“ – D. „To nie zapłaci.“ Mâthura i Dardurakka zaczynają się z sobą kłócić, a gdy ten ostatni występuje w obronie cyrulika, wywiązuje się (nadto) ogólna bijatyka. Wreszcie Dardurakka zasypuje Mâthurze piaskiem oczy, a gdy ten pada, cyrulik ucieka, a i jego obrońca uważa za właściwe zniknąć mu

[x] więc Mâthura znów się nad nim znęca.

z przed ocru. Cyrulik chroni się do domu Vasantaseny i prosi ją o opiekę, którą ta mu obiecuje, poczem służbie każe zamknąć bramę domu, ale, dowiedziawszy się, że to tylko wierzyciel upomina się o zapłatę, każe ją znów otworzyć. Tymczasem Māthura i gracz spostrzegają ucieczkę dłużnika i po śladach krwi przekonywają się, że się schronił do domu Vasantaseny, więc tam przed domem nań czatują. W domu zaś Vasantasenā i Madanikā wypytują cyrulika, kim i czem jest, a ten opowiada, że był na służbie u Cārudatty, który przez zbytnią szczodrobliwość stracił swe mienie i którego wynosi pod niebiosa. Uradowana tą pochwałą kochanka, Vasantasenā prosi cyrulika, by jej dom uważał za własny, a wypytawszy go o dalsze szczegóły, zdejmuje z ręki naramiennik i posyła go przez Madanikę wierzycielom, którzy zadowoleni odchodzą, a Māthura każe się nawet kłaniać cyrulikowi i zaprosić go znów do domu gry. Cyrulik teraz jest wolny, więc przez wdzięczność ofiaruje swe usługi Vasantasenie, a gdy ta odmawia, prosząc, by raczej powrócił na służbę do Cārudatty, oświadcza, że zostanie buddystycznym mnichem-żebrakiem, i odchodzi. Naraz zjawia się przed Vasantaseną sługa jej Karṇapūraka i z dumą opowiada, jak dzielnie się znalazł: słoń jej, zerwawszy łańcuch,

wymknął się na ulicę, siejąc popłoch i trwogę, a napadłszy na jakiegoś mnicha, porwał go i byłby go o śmierć przyprawił, gdyby nie on, Karṇapûraka, który słonia drągiem żelaznym powalił na ziemię. Całe miasto z uniesieniem powitało odważny czyn Karṇapûraki, a jakiś pan, szukając naprózno na sobie klejnotów, obdarzył go tym oto płaszczem. Vasantasenâ domyśla się, czyj to płaszcz, a przekonawszy się, że w samej rzeczy naznaczony jest imieniem Cârudatty, z zachwytem otula się nim. Madanikâ pyta Karṇapûrakę, czy jej pani do twarzy w tym płaszczu, a on odpowiada z wahaniem potwierdzająco; dopiero gdy mu Vasantasenâ dała klejnot jako napiwek, oświadcza z przekonaniem, że teraz bardzo jego pani do twarzy w tym płaszczu. Dowiedziawszy się od Karṇapûraki, w którą stronę udał się Cârudatta, Vasantasenâ idzie z Madaniką na taras, by go ztamtąd jeszcze zobaczyć. Na tem kończy się akt drugi.

<u>Akt III</u> p.t. <u>saṁdhiccheda</u>, t.j. „~~dziury~~ (wybicie) (w murze)." W pierwszej scenie Vardhamânaka oczekuje powrotu ~~swego pana~~ Cârudatty, który poszedł na koncert, chwali dobroć swego pana, a

nie mogąc się go doczekać, idzie się przespać do przedpokoju. Tymczasem Cârudatta wraca z Maitreyą i unosi się nad śpiewem koncertanta im. Rebhila, ale Maitreya bynajmniej nie jest zachwycony, bo, jak powiada, kobieta mówiąca po sanskrycku i mężczyzna śpiewający pianissimo pobudzają go do śmiechu. Już późno, więc Maitreya radzi iść spać. Obaj wchodzą więc do domu, a Maitreya każe zawołać Radanikę, by im umyła nogi, ale Cârudatta przez litość nie chce, by budzono śpiącą już służebnicę, więc Vardhamânaka proponuje, że on przyniesie wodę, a Maitreya umyje nogi przyjacielowi. Tą propozycją czuje się Maitreya jako bramin obrażonym, więc na prośbę Cârudatty on przynosi wodę, a Vardhamânaka myje nogi swemu panu, a następnie Maitreyi, choć ten się wyprasza, mówiąc, że na nic się to nie zda, bo musi się tarzać po ziemi, jak pobity osioł. Potem wręcza on Maitreyi szkatułkę z klejnotami, którą ten niechętnie przyjmuje, pytając, czy też niema w Ujjayini ani jednego złodzieja, któryby mu ją skradł, bo nie daje mu ona spać w nocy. Wreszcie Cârudatta i Maitreya usypiają. W następującej teraz scenie mamy długi monolog Śarvilaki, który kocha się w Madanice, służebnicy Vasan-

(Kâkalîm gai)

taxny, a nie mając pieniędzy, postanowił zdobyć ją przez kradzież. Udało mu się już przez ogród dotrzeć do domu Carudatty, a teraz chce się dostać do wnętrza. Wprawdzie ludzie potępiają rzemiosło złodzieja, i słusznie, ale lepsza niezależność od wyciągania ręki w pokorze. Ale gdzie tu wybić dziurę w murze? Oto właśnie odpowiednie miejsce, bo mur jest wilgotny. Bóg Skanda (bóg wojny i patron złodziei) przepisał cztery sposoby wybijania dziury: wypaloną cegłę należy wyjąć, surową zrębić, glinę zmoczyć, a drzewo rozłupać. Tu jest cegła wypalona, więc trzeba ją wyjąć. Zastanawia się potem Sarvilaka nad tem, czy dziurze ma nadać kształt lotosu, słońca, księżyca, i t. d. i decyduje się na kształt garnka. Potem, wysławiając swego patrona, smaruje się maścią, która ma go uczynić niewidzialnym, gdy naraz spostrzega, że nie ma przy sobie swego sznura mierniczego. Nic to jednak nie szkodzi, bo od czegóż jest jego sznur bramiński, który może służyć nietylko do wymiarów, ale do innych celów w złodziejstwie, a także jako lekarstwo na ukąszenie węża, które też natychmiast zastosowuje, owijając sznurem skaleczony palec. Dziura już wybita ale złodziej jeszcze sam nie wchodzi, lecz najprzód wsuwa przez nią manekina i zdaje sprawę ~~przekonywa~~ się, że w mieszkaniu niema nikogo.

Wtedy dopiero sam wchodzi i spostrzega śpiących Cârudattę i Maitreyę. Dla zabezpieczenia sobie ucieczki otwiera drzwi, ale obrócony do nich plecami, by módz obserwować, co się dzieje w pokoju, a ponieważ drzwi skrzypią, więc przedtem polewa je wodą. Potem chce się przekonać, czy oni dwaj rzeczywiście śpią, więc próbuje ich nastraszyć i przygląda się im dokładnie. Rozejrzawszy się po pokoju, konstatuje z rozczarowaniem, że niema w nim nic kosztownego, są tylko instrumenta muzyczne i książki. Ale Maitreya przez sen zdradza się z tem, że ma szkatułkę. Sarvilaka znajduje ją, ale ma pewne skrupuły ograbiać biedaka, lecz te ustępują, gdy Maitreya prosi, by ją zabrał, sądząc, że ma przed sobą Cârudattę. Zgasiwszy światło, porywa szkatułkę i uciekając spotyka Radanikę, ale, że to kobieta, nie zabija jej i umyka. Przerażona Radanikâ budzi Maitreyę, mówiąc mu, że złodziej, wybiwszy dziurę, umknął, a ten, zaspany i zły, pyta: „co mówisz? dziura, wybiwszy złodzieja, umknęła?" Radanikâ prosi go, by dał pokój żartom, więc rozbudzony już Maitreya budzi Cârudattę i pokazuje mu dziurę. Cârudatta najprzód podziwia umiejętność, z jaką otwór w murze zrobiono, a potem żałuje złodzieja, że zadał sobie tyle

pracy i doznać zawodu. Naraz Maitreya przypomina sobie szkatułkę i mówi, że dobrze się stało, że ją oddał Cârudaccie. Ten oczywiście nie wie o niczem, ale skonstatowawszy, że szkatułki niema, cieszy się dla złodzieja, że nie odszedł z próżnemi rękami. Dopiero gdy Maitreya zwraca mu uwagę na to, że szkatułka była depozytem, Cârudatta mdleje, a przyszedłszy do siebie, mówi, że teraz padnie na niego podejrzenie złodziejstwa i plama na jego cześć. Maitreya pociesza przyjaciela, radzi wyprzeć się przyjęcia depozytu, zwłaszcza, że nie było świadków, ale szlachetny Cârudatta nie chce się plamić kłamstwem i woli ~~już~~ raczej wyżebrać sobie pieniądze na pokrycie straty Vasantaseny. Radanikâ udaje się do żony Cârudatty, a ta również mdleje, dowiedziawszy się o skradzeniu depozytu. Wolałaby, by jej mąż był ucierpiał na zdrowiu, niż na honorze; więc, by go ratować, każe zawołać Maitreyę i obdarza go sznurem pereł, pozostałym jej jeszcze z jej posagu. Nie daje go mężowi, bo on przez zbytnią delikatność nie przyjąłby go. Maitreya wraca do Cârudatty i wręcza mu

kosztowny naszyjnik. Cârudatta zrazu czuje się upokorzonym tem, że wzbudził litość żony, i mówi, że teraz dopiero jest prawdziwie ubogim; po chwili jednak zauważa, że nie jest biedym, mając taką żonę i takiego przyjaciela, a przytem honor nieskalany, i każe[x] wręczyć naszyjnik Vasantasenie jako ekwiwalent za szkatułkę, którą jakoby zapomniawszy, że jest cudzą własnością, przegrali w kości. Maitreya zwraca uwagę na to, że naszyjnik daleko więcej wart od szkatułki, która im nic nie przyniosła, ale Cârudatta nie chce ustąpić, mówiąc, że będzie on nagrodą za położone w nim zaufanie i każe Maitreyi koniecznie zmusić Vasantasenę do przyjęcia go. Potem, aby uniknąć wkroczenia policji i plotek, któreby z tego powstały, każe Vardhamânace zamurować dziurę i wyprawia Maitreyę do Vasantaseny. Tu kończy się akt trzeci.

[x] Maitreyi

<u>Akt</u> <u>IV</u> p.t. „Madanikâ i Śarvilaka." Akcja toczy się w mieszkaniu Vasantaseny, która, wpatrzona w portret Cârudatty, rozmawia z Madaniką. Portret ten sama namalowała i pyta, czy podobny, a Madanikâ, nie patrząc nań, odpowiada, że bardzo podobny, kiedy ona z takiem upodobaniem nań patrzy. Na to wchodzi służebnica z oznajmieniem, że lektyka czeka na Vasantasenę, ale ta, dowiedziawszy

172.

się, że to Samsthânaka ją zaprasza na spacer, z gniewem każe służebnicy odejść i zaleca, by nigdy przed nią już tego imienia nie wymawiała. Tymczasem zbliża się do domu Vasantaseny Śarvilaka, któremu sumienie wyrzuca popełnioną kradzież, i spotyka Madanikę, którą jej pani posłała po wachlarz. Ta wita go radośnie, a on powierza jej tajemnicę i pyta, czy Vasantasenâ przyjęłaby za nią okup. Vasantasenâ słyszy ich rozmowę, a usłyszawszy swoje imię, w dalszym ciągu jej się przysłuchuje. Madanikâ odpowiada, że jej pani gotowaby i bez okupu całą służbę obdarzyć wolnością, a wtedy Śarvilaka przyznaje się, że dla swej narzeczonej popełnił zbrodnię, a w końcu wręcza Madanice szkatułkę, by ją oddała swej pani, pod warunkiem jednak, by nie nosiła tych klejnotów wobec drugich. Madanikâ poznaje klejnoty i pyta, skąd je wziął, ale Śarvilaka zrazu nie chce jej tego wyznać, wreszcie, widząc gniew narzeczonej, zaczyna opowiadać, jak je zdobył, ale zaledwie wymówił imię Cârudatty, Madanikâ i Vasantasenâ mdleją. Uspokaja je

Śarvilaka, zapewniając, że nikogo przytem nie zabił ani zranił, ale widząc, że to Madanikę tak żywo obchodzi, z zazdrości podejrzywa ją o niewierność, wyrzuca sobie, że ją pokochał i jej zaufał, i grożąc, że Cârudattę zabije, chce się oddalić. Madanikâ wyjaśnia mu, że klejnoty należą do jej pani i dlaczego powierzyła je Cârudaccie, a Śarvilaka zawstydzony widzi, że swą kradzieżą sam sobie zaszkodził. Co ma teraz uczynić? Madanikâ radzi mu, aby zwrócił klejnoty Cârudaccie, ale na to się Śarvilaka zgodzić nie chce, głównie dlatego, że mu wstyd, więc ona mu znów proponuje, by oddał je Vasantasenie niby z polecenia Cârudatty. Tak się też staje. Vasantasenâ, która słyszała całą rozmowę zakochanych, odbiera z rąk Śarvilaki swoje klejnoty i wzamian daje mu Madanikę za żonę, mówiąc, że taka była umowa z Cârudattą, że jej rękę otrzyma ten, który odniesie klejnoty, że zatem sam Cârudatta obdarza go nią. Potem każe sprowadzić lektykę i żegna się z Madaniką, która pada jej do nóg, a oboje narzeczeni wsiadają do lektyki i już mają odjechać, gdy głos za sceną oznajmia, że król Pâlaka kazał

wtrącić do więzienia pastersa Âryakę,
a to z powodu przepowiedni pewnego wiesz-
cza, że Âryaka zostanie królem. Pasterz
ten – to przyjaciel Śarvilaki, więc ten osta-
tni, dowiedziawszy się o jego uwięzieniu, po-
rzuca narzeczoną i śpieszy poruszyć wszy-
stkie sprężyny, podburzyć lud przeciw królo-
wi, byle tylko uwolnić niewinnie uwięzio-
nego. – Tymczasem Vasantasenie oznajmiają
przybycie bramina, wysłanego przez Cârudattę.
Vasantasenâ każe go prosić i przyjąć z hono-
rami, więc sługa, odgrywająca rolę pazia, wprowa-
dza Maitreyę do pałacu, którego szczegółowy
opis mamy w następnej scenie. Maitreya z po-
dziwem przygląda się najpierw pięknej bramie,
drzwiom ze szczerego złota i ozdobionym dyamenta-
mi, w pierwszym dziedzińcu podziwia szereg
wspaniałych balkonów, schody złote, wysadza-
ne drogiemi kamieniami, przygląda się x szwaj- (x wygodnie śpiącemu)
carowi, poczem wchodzi na drugi dziedziniec,
gdzie znajduje się stajnia z wołami, kozłami,
końmi, małpą i słoniem, następnie na trzeci,
gdzie są siedzenia dla gości, tu leży otwarta
książka, tam kręcą się mężczyźni i kobiety.
W czwartym dziedzińcu odzywają się instrumen-
ta muzyczne, słychać śpiew i deklamacyę; w pię-
tym znajdują się kuchnie, gdzie przyrządzają różne

przysmaki; w szóstym jest pracownia jubiler-
ska i fabryka perfum, w siódmym są klatki
z przeróżnemi ptakami. W ósmym dziedzińcu
widzi Maitreya wystrojonego i wyperfumowa-
nego brata Vasantaseny i opasłą jej matkę,
z której się wyśmiewa ku zgorszeniu towarzy-
szącej mu służki, wreszcie, choć już nie ma siły
do dalszego podziwiania, zachwyca się wspaniałym
ogrodem, do którego go prowadzą. Tu znajduje
oczekującą go Vasantasenę, a po wymianie po-
witalnych grzeczności, powtarza jej to, co mu
Cārudatta powiedzieć kazał o przegranej w kości
szkatułce. Vasantasenā wie dobrze, że to nieprawda,
i w duchu unosi się nad szlachetnością Cāru-
datty, ale nie zdradza się z tem, przyjmuje na-
wet ofiarowany jej w zamian naszyjnik,
a potem przez Maitreyę zapowiada Cāru-
dacce swe odwiedziny. Maitreya odchodzi
niezadowolony z tej zapowiedzianej wizyty,
a Vasantasenā, pomimo że zanosi się na
burzę, każe służebnicy wziąć naszyjnik i to-
warzyszyć jej do Cārudatty.

Akt V pt. „Burza". Cārudatta sam czeka
na powrót Maitreyi, a w usta jego włożył autor
opis burzy. Maitreya powraca, oburzony na Va-
santasenę, że tak bez ceremonii przyjęła naszyjnik,

176. a jego nawet nie ugościła, i postanawia na-
kłonić Cârudattę, by zerwał z nią stosunki.
Czyni to też, a Cârudatta, choć w głębi duszy prze-
konany, że Vasantasenie na bogactwach nie za-
leży, mówi przyjacielowi, że opuściły go pieniądze,
więc i ona go opuści. Maitreya dobrze widzi, że
miłości jego nie wyrwał mu z serca, a potem
zapowiada mu odwiedziny Vasantaseny, która,
jak mówi, zapewne niezadowolona z naszyjni-
ka, jeszcze pragnie coś wyżebrać. Jakoż wśród
× Kumbhîlaka wiatru i deszczu zjawia się sługa Vasantaseny,×
by oznajmić Cârudaccie jej przybycie; spostrzega
go siedzącego w ogrodzie, a z nim Maitreyę, ale
furtkę od ogrodu zastaje zamkniętą, więc by
dać znak o swem przybyciu, rzuca na Maitreyę
grudkę ziemi. Ten, myśląc, że to uczyniły gru-
chające na dachu gołębie, zamierza się na nie
z kijem, za co strofuje go Cârudatta. Kum-
bhîlaka po raz drugi w podobny sposób zwra-
ca na siebie uwagę, aż wreszcie Maitreya go
spostrzega, otwiera furtkę i wprowadza go
do ogrodu, poczem go pyta, skąd przybywa
w taką słotę; Kumbhîlaka odpowiada: „o, oto
ona!“ – Maitreya: „Jaka ona, jaka jaka?“ K. „Ona,
ona, ona!“ – M. „Ty, synu niewolnicy, cóż tak wzdy-
chasz jak stary żebrak w czasie głodu: o, o, o.“
– K. A ty cóż tak kraczesz jak ~~[illegible]~~ wrona?

Ka, ka, ka?" – M. „To powiedz (o co idzie)." – K. „Dobrze, w ten sposób powiem. (Głośno) Zadam ci zagadkę." – M. „A ja ci dam nogą po głowie." – K. „Posłuchaj najpierw! W jakiej porze drzewa mangowe ~~[illegible]~~ wypuszczają pączki?" – M. „Ty synu niewolnicy, w lecie." – K. (śmiejąc się) „Bynajmniej." – M. (na stronie) „Cóż teraz powiem? (po namyśle) Dobrze, pójdę zapytać Cārudattę. (głośno) Zaczekaj chwilkę. (Podszedłszy do Cārudatty) Przyjacielu, mam cię o coś zapytać: w jakiej porze drzewa mangowe wypuszczają pączki?" – Cār. „Głupcze, na wiosnę! (po sanskr. vasanta). – M. (do K.) „Głupcze, na wiosnę!" – K. „A teraz dam ci drugą zagadkę: Kto strzeże kwitnących (zamożnych) wsi?" – M. „Straż." – K. (śmiejąc się) „Bynajmniej." – M. „Zaczynam wątpić. (Po namyśle) Dobrze, zapytam znowu Cārudattę." (Zwraca się znów do Cārudatty i pyta go). – Cār. „Wojsko (skr. senā), przyjacielu" – M. (~~do~~ podszedłszy do K.) „Wojsko, synu niewolnicy." – K. „Złóż teraz obaje razem i wymów prędko." – M. „Senāvasanta!" – K. „Aleź wymów odwrotnie." – M. (odwraca się) „Senāvasanta." – K. „Głupcze! ośle! stopy (t.j. wyrazy) odwróć!" – M. (~~odwraca~~ nogi) „Senāvasanta!" – K. „Aleź, głupcze, odwróćże wyrazy!" – M. (po namyśle) „Vasantasenā." – K. „Ona to właśnie przybyła." Wtedy Maitreya oznajmia jej przybycie przyjacielowi;

mówiąc, że przybył jego wierzyciel, a gdy Cârudatta nie może tego zrozumieć, wymienia imię Vasantaseny. Potwierdza to jej sługa, a uradowany Cârudatta, który dobrej wieści nigdy nie pozostawił bez nagrody, daje mu swój płaszcz. Kumbhîlaka bierze go i, skłoniwszy się z zadowoleniem, oświadcza, że powie to swej pani, poczem odchodzi. Maitreya wypowiada swe przypuszczenie, że Vasantasenâ niezadowolona z naszyjnika, który jej zdaniem mniej jest wart od szkatułki, przychodzi wyprosić sobie coś więcej, na co Cârudatta odpowiada na stronie: „Odejdzie zadowolona.“ – W następującej teraz scenie Vasantasenâ śpieszy ~~wśród burzy~~ do Cârudatty, a odprowadza ją dworak. Rozmawiają o srożącej się na niebie burzy w zastosowaniu do jej uczuć, bo w erotyce indyjskiej pora deszczowa to pora kochania. Odprowadziwszy ją do domu Cârudatty, dworak oznajmia jej przybycie. Vasantasenâ żegna go w grzeczny sposób, ~~mówiąc, że~~ i, wprowadzona przez Maitreyę, zmięszana radzi się służącej, co ma powiedzieć, poczem, idąc za jej radą, wita Cârudattę słowami: „Graczu, czy ci się szczęściło dziś wieczór?“ Ten, spostrzegłszy ją, powstaje, wyrażając swą radość z jej przybycia. Ale Maitreya niezbyt grzecznie zapytuje Vasantasenę, poco tu przyszła

w taką słotę i do tego w ciemną bezksiężycową noc. Odpowiada na to jej służąca, że chciała się dowiedzieć o cenie naszyjnika, a odpowiedź ta utwierdza Maitreyę w jego przypuszczeniach. Ale służąca dodaje, że przez pomyłkę, sądząc, że naszyjnik jest ich własnością, przegrały go w kości, a nie mogąc go wykupić, ofiarują w zamian szkatułkę. Po tych słowach wręcza jej służąca Maitreyi, a ten z radością poznaje w niej skradziony przedmiot i szeptem wypytuje oddawczynię, jak się szkatułka do jej rąk dostała. Cârudatta, przekonawszy się, że rzeczywiście szkatułka jest tą samą, którą mu Vasantasenâ była powierzyła, chce wynagrodzić służącą i dać jej swój pierścień, ale ze wstydem spostrzega, że niema go już na palcu. Vasantasenâ, ujęta jego szczodrobliwością i ubóstwem, wymawia mu teraz, że przysłał jej naszyjnik, bo widzi w tem brak zaufania do niej, a Cârudatta tłumaczy się, że ubogi zawsze jest narażony na podejrzenie. Tymczasem burza coraz więcej się srozy i deszcz przemienia się w ulewę, a pod wpływem tych zjawisk przyrody wzbierają też uczucia w sercach kochanków, którzy łączą się w uścisku i z pawiljonu w ogrodzie, gdzie się ta scena odgrywa, chronią się przed burzą do mieszkania. Na tem kończy się akt piąty.

Akt VI p. t. „Zamiana lektyk” (pravahanaviparyaya)

180. Cârudatta wyszedł z domu, poleciwszy przygotować lektykę dla Vasantaseny, by podążyła za nim do ogrodu Pushpakaranda. Przed opuszczeniem domu Cârudatty Vasantasenâ przez służącą oddała jego żonie naszyjnik, ale ta nie chce go przyjąć, ponieważ jej mąż darował go tamtej, i każe powiedzieć Vasantasenie, że dla niej największą ozdobą jest jej pan i małżonek. Nadchodzi Radanikâ, trzymając za rękę małego Rohasenę, syna Cârudatty. Malec nie chce się bawić wózkiem glinianym, żądając złotego, a piastunka mówi mu, że dostanie go, gdy ojciec znów będzie bogatym. Vasantasenâ, dowiedziawszy się, że to synek Cârudatty, wyciąga do niego ręce i bierze go na kolana, a zapytawszy o przyczynę jego łez, dowiaduje się od Radaniki, że chłopiec bawił się przedtem złotym wózkiem sąsiedniego chłopca i teraz nie chce glinianego, który mu podarowała. Ubolewając, że szczęście drugich jest dla dziecka powodem do zmartwienia, Vasantasenâ sama płacze i pocieszą je, że dostanie wózek złoty. Chłopiec pyta piastunkę, kto jest ta pani, a Vasantasenâ odpowiada mu: „Niewolnica twego ojca, zdobyta jego cnotami." Radanikâ zaś mówi: „Moje dziecko ta pani jest twoją matką." – „Roh. Radaniko, mówisz nieprawdę. Jeśli ta pani jest moją

matką, to dlaczego ma na sobie klejnoty?" – Vas. Dziecko, niewinnemi ustami wypowiadasz okrutne słowa. (Z płaczem zdejmuje swe klejnoty). Oto teraz zostałam twą matką. Weź te klejnoty i każ sobie zrobić złoty wózek. – Roh. Odejdź! nie wezmę ich. Ty płaczesz. – Vas. (otarłszy łzy) Dziecko, już nie będę płakała. Idź się bawić! (napełnia wózek gliniany klejnotami). Moje dziecię, każ sobie zrobić złoty wózek!" Radanikâ zabiera chłopca i odchodzi, a po chwili wraca z oznajmieniem, że Vardhamânaka zajechał z lektyką. Vasantasenâ każe mu zaczekać, aż się ubierze, ale sługa, który spostrzega, że zapomniał wziąć z sobą poduszkę, odjeżdża po nią, a tymczasem zajeżdża Sthâvaraka z lektyką Samsthânaki i z powodu natłoku wozów na ulicy x zsiada, by jednemu z przejeżdżających włościan przyjść w pomoc, stanąwszy przed domem Cârudatty. Vasantasenâ przez pomyłkę wsiada do tej lektyki w nieobecności woźnicy, a że ten zaraz wraca, więc natychmiast odjeżdża. Tymczasem zjawia się Âryaka, który przy pomocy Śarvilaki uciekł z więzienia; gonią go, więc szuka schronienia, a spostrzegłszy nadjeżdżającego z lektyką Vardhamânakę, wskakuje z tyłu do powozu. Woźnica, przekonany, że wsiadła Vasantasenâ, odjeżdża. Zatrzymują go dwaj policjanci Vîraka i Candanaka, po-

szukającą zbiegłego więźnia. Vîraka pyta go, czyja to lektyka i kogo wiezie, i otrzymuje odpowiedź, że to lektyka Cârudatty i że siedzi w niej Vasantasenâ. Na samo imię Cârudatty Candanaka pozwala woźnicy jechać dalej, ale Vîraka nie zgadza się na to i chce lektykę zrewidować. Szczęściem dla siedzącego w niej Âryaki rewiduje nie Vîraka, ale Candanaka, któremu tamten przez grzeczność ustępuje. Biedny pastuch prosi go o opiekę, a on mu ją obiecuje. Ma on wprawdzie pewne skrupuły, że działa wbrew rozkazowi królewskiemu, ale mówi sobie, że nie może być zbrodniarzem, kto jedzie w lektyce Cârudatty, a przytem Âryaka jest przyjacielem Śarvilaki, który mu uratował życie; wreszcie nie godzi się złamać danego słowa. Candanaka zatem oświadcza, że widział pana, a właściwie panią Vasantasenę, jadącą do Cârudatty, która mu robiła wymówki z powodu tego napadu na ulicy. Ale Vîraka nie dowierza mu, bo powiedział najpierw pana, a potem poprawił się na panią. Naprożno Candanaka tłumaczy się, że pochodzi z południowych Indyj, więc mówi niewyraźnie i nie rozróżnia rodzajów, Vîraka chce sam powtórzyć rewizję. Obawiając się, że w razie wykrycia prawdy

Cârudatta zostałby przez Króla na śmierć skazany, Candanaka, nie mając innego wyjścia, umyślnie wszczyna z nim kłótnię, chwyta go za włosy, rzuca na ziemię i kopie nogami, tak że dotknięty do żywego Vîraka idzie go zaskarżyć przed sądem; Âryace zaś oddaje Candanaka swój miecz, by mógł się dalej sam bronić, i prosi go, przemawiając do niego zawsze jakby do Vasantaseny, o pamięć o nim, a gdy ten odjeżdża, postanawia wraz z całą rodziną przejść na jego stronę. Koniec aktu szóstego.

<u>Akt VII</u> p. t. „Ucieczka Âryaki” jest bardzo krótki. Cârudatta przechadza się z Maitreyą w ogrodzie Pushpakakaranda, oczekując z niecierpliwością przybycia Vasantaseny. Nadjeżdża jego lektyka; Maitreya idzie pomóc wysiąść Vasantasenie, ale, spostrzegłszy mężczyznę, mówi, że to nie (pani) Vasantasenâ, ale (pan) Vasantasena. Cârudatta myśli, że to żarty, i sam podchodzi do lektyki, gdzie widzi Âryakę, a dowiedziawszy się, kim jest, oświadcza mu, że raczej życie swe poświęci, niżby miał go wydać, a potem każe mu zdjąć więzy. Maitreya z ironją mówi do Cârudatty, by teraz sam się okuł w łańcuchy, i radzi uciekać. Âryaka przeprasza Cârudattę, że wsiadł do jego lektyki, ale ten dziękuje mu za zaufanie, a gdy Âryaka chce zejść i umy-

kać, nie dopuszcza do tego ze względu na jego zmęczenie i każe mu jechać w lektyce dalej, zwłaszcza że w ten sposób łatwiej zdoła uniknąć pogoni. Po jego odjeździe każe Cāṇḍālom więźy wrzucić do starej studni, a potem oddala się wraz z Maitreyą, stęskniony za Vasantaseną i z wielkim niepokojem w sercu.

Akt VIII p. t. „Zamordowanie Vasantaseny." Występuje w pierwszej scenie cyrulik-mnich z mokrą szatą, którą na żółty kolor zabarwił, a teraz chce ją wypłukać w stawie; wygłasza przytem nauki moralne. Naraz słyszy głos szwagra królewskiego, którego kiedyś jakiś mnich obraził i który odtąd na wszystkich mnichach się mści, znęcając się nad nimi. Nie wie, gdzie się ma przed nim schronić, gdy zjawia się Saṃsthānaka w towarzystwie dworaka i zaczyna go bić. Napróżno dworak stara się go uspokoić; Saṃsthānaka czuje się obrażonym, bo mnich go nazywa sługą Buddy, i mówi: „Nazywa mnie sługą! cóż to? czyż ja jestem cyrulikiem?" Dworak tłumaczy, że to żadna obraza, przeciwnie oddanie czci, mówi mu, że ten człowiek dopiero od niedawna jest mnichem, bo zdradza to cały jego wygląd. Wtedy Saṃsthānaka znów go bije, pytając, dlaczego nie jest mnichem od urodzenia, wreszcie postanawia go zabić. Dworak wstawia się za

nim i prosi, by go puścił. Zgadza się na to
Łotr pod warunkiem, że wsunie błoto do wody,
nie mącąc jej, albo wodę ugniecie i wsunie
w błoto. Mnich zaczyna robić grymasy, ale
głupi Saṃsthânaka wierzy zapewnieniu dwo-
raka, że w ten sposób cześć mu oddaje, więc za-
dowolony woła „jeszcze, jeszcze!" a mnich, uczyniwszy
zadość jego życzeniu, oddala się. Pozostawszy sam
na sam z dworakiem, Saṃsthânaka mówi mu,
że nie może zapomnieć o Vasantasenie, jak się nie
zapomina obrazy, potem znów, że głodny i że Sthâ-
varaka powinienby już tu być z lektyką, bo w ta-
ki upał niepodobna iść piechotą: „Słońce stoi
w środku nieba, podobne do rozzłoszczonej małpy,
tak trudno na nie patrzeć." Dla skrócenia sobie
czasu zaczyna śpiewać, poczem pyta: „Mistrzu,
mistrzu, czy słyszałeś, co śpiewałem?" – Dworak:
„Co tu mówić! Jesteś Gandharvą." – Saṃsthâ-
naka nie rozumie tego, ~~a~~ ponieważ gandha zna-
czy „zapach", myśli, że dworak to ma na myśli,
i odpowiada, że niema w tem nic dziwnego, bo
lubi pieprzne i aromatyczne przyprawy, które
szczegółowo wylicza. Wreszcie nadjeżdża Sthâ-
varaka z lektyką. ~~Dworak~~ Saṃsthânaka słyszy skrzyp kół
i oznajmia ~~swemu panu~~ dworakowi, że powóz zajechał.
„Dworak. Skądże to wiesz?" – S. Czyż nie widzisz?
~~Ha~~ Kwiczy przecie jak stary wieprz." – Dw.

186. (spostrzegłszy powóz) Masz słuszność, zajechał. — S. Synku, Sthâvarakko, ~~niewolniku~~ sługo, czy jesteś? — Jestem. — A kibitka jest także? — Jest. — A ~~woły~~ czy są i byki? — Są. — A ty, czy także ty jesteś? — (śmiejąc się) Panie, jestem i ja." Saṁsthânaka każe woźnicy podjechać w tył po nowowiejsku, a choć sługa mówi, że byki pozdychają, powóz się połamie i on sam kark skręci, tamten odpowiada, że to nic nie szkodzi, bo on, szwagier królewski, może sobie kupić inne byki, sprawić nowy powóz i dostać innego woźnicę. Ale sługa udaje się jakoś uniknąć wypadku, więc Saṁsthânaka pyta: „Więc byki nie połamane, sznury nie pozdychały i ty nie umarłeś?" Sługa odpowiada: „Nie, panie." Mając wsiadać do powozu, Saṁsthânaka prosi dworaka, by on, jego mistrz, dla którego ma tyle szacunku, wsiadł pierwszy. Tamten bez ceremonji chce uczynić zadość temu wezwaniu, ale wówczas Saṁsthânaka nie dopuszcza do tego, mówiąc: „Ależ stój! Cóż to, czyż to twoja dziedziczna kibitka, że pierwszy wsiadasz? Ja jestem jej właścicielem, ja pierwszy wsiądę. — Dworak: Ależ sam tak powiedziałeś. — S. Choć tak mówię, to ty przez grzeczność powinieneś odpowiedzieć: „wsiądź ty,

panie!" – Dw. Wzięłeś ty, panie! – S. Oto teraz wsiadam." Ujrzawszy w powozie niespodziewanie siedzącą w nim Vasantasenę, Samsthânaka cofa się przerażony i rzuca się dworakowi na szyję, wołając: „Mistrzu, mistrzu! Zginąłeś, zginąłeś! W powozie siedzi czarownica czy też złodziej; jeśli to czarownica, to nas obu okradnie, a jeśli złodziej, to nas obu pożre." Pyta potem woźnicę, czy żyje, co ten potwierdza, a wreszcie prosi dworaka, by ~~sam~~ i on zajrzał do lektyki, sam zaś chce umykać, „zanim go czarownica pożre oczami i obejrzy zębami!" Dworak w lektyce poznaje Vasantasenę i, sądząc, że przybywa do Samsthânaki, boleśnie zawiedziony, czyni jej wymówki, że dla marnych pieniędzy zdecydowała się na ten krok. Ale Vasantasenâ tłumaczy się, że tylko przez pomyłkę wsiadła do tego powozu, i prosi go o pomoc, więc dworak mówi swemu panu, że w lektyce w samej rzeczy siedzi czarownica, ten zaś pyta, dlaczego go nie okradła, a jeśli to złodziej, dlaczego go nie pożarł. Nie odpowiadając na te pytania, dworak proponuje spacer pieszo. Samsthânaka zgadza się na to, ale, jak zwykle, zaraz się cofa, bo nie chce, by widziano jego, szwagra królewskiego, idącego piechotą;

chce zatem wsiąść do powozu. Nie widząc innego wyjścia, dworak mówi mu, że Vasantasenâ przybyła do niego w odwiedziny. Uradowany tem Samsthânaka chce jej paść do nóg, prawiąc jej niezgrabne komplimenta, ale Vasantasenâ odtrąca go nogą, więc urażony tem szwagier królewski, zwłaszcza gdy się dowiedział od woźnicy, że miała zamiar (w jego powozie) udać się do Cârudatty, w grubjańskich słowach każe jej natychmiast wysiąść z lektyki, grożąc, że ją za włosy z niej wywlecze. Dworak pomaga jej wysiąść, a Samsthânaka po namyśle postanawia ją zabić. Ale najpierw zwraca się do dworaka, obiecując mu piękny płaszcz albo smaczną potrawę, byle mu wyświadczył przysługę, zapewniając, że niczego złego od niego nie żąda; gdy wreszcie występuje z prośbą, by ją zabił, dworak zatyka uszy z oburzeniem i mówi, że obawia się grzechu i kary zań; naprożno tłumaczy mu Samsthânaka, że nikt tego nie zobaczy, dworak nie ustępuje. Potem stara się też namówić do zbrodni woźnicę, obiecując ~~go~~ wynagrodzić i żądając od niego jako od sługi posłuszeństwa, ale i ten odmawia, bojąc się kary na tamtym świecie i oświadczając ~~mu~~ ×, że ma władzę nad jego ciałem, ale nie nad jego cnotą. Samsthânaka bije go za to, sam zaś dziwi się, że obaj tacy

× swemu panu

mają strach przed zbrodnią, on bowiem, szwagier Królewski, nikogo obawiać się nie potrzebuje. Kazawszy sługze iść precz, sam się zamierza na Vasantasenę, ale dworak chwyta go za gardło i powala na ziemię. Wówczas Samsthâ-naka ucieka się do fortelu: oświadcza dwo-rakowi, że tylko żartował, aby zmusić Vasan-tasenę do uległości, i prosi go, by się oddalił. i poszedł po sługę. Dworak odchodzi, otrzymawszy ˣzapewnienie, że Vasantasenę uważać będzie za powierzony sobie ˣod niego zastaw, nie dowierza mu jednak i dlatego pozostaje w pobliżu, więc by się go pozbyć, Sam-sthânaka zrywa kwiaty, przystraja się niemi i słodko przemawia do Vasantaseny. Ujrzawszy to, dworak, przekonany, że pan jego zaniechał już myśli o zbrodni, odchodzi na dobre. Teraz Samsthânaka zwraca się do Vasantaseny, ale ta z godnością go odtrąca, a gdy on, chcąc ją ~~zabić~~ pozbawić życia, dusi ją, ona z imieniem Cârudatty na ustach pada bez zmysłów na ziemię. Łotr zadowolony jest ze swego czynu, uważa się za bohatera i żałuje, że ojciec jego nie może go podzi-wiać. Oddaliwszy się od miejsca zbrodni, spotyka powracającego ze sługą dworaka, który upomina się o powierzony mu zastaw; odpowiada, że Vasan-tasenâ odeszła, ale plącze się w swych odpowiedziach co do kierunku, w którym się oddaliła, a w końcu

przyznaje się, że ją zabił, chełpiąc się jeszcze ze swego bohaterstwa, i pokazuje mu leżącą bez życia Vasantasenę. ~~Saṁsthânaka~~ Dworak oddaje się rozpaczy, przeklina mordercę, ale z obawy, by ten na niego nie złożył winy, chce odejść. Saṁsthânaka go zatrzymuje i w samej rzeczy zarzuca mu, że to on w jego własnym ogrodzie zamordował Vasantasenę, i chce go wieść do króla, by się usprawiedliwił, ale dworak wyciąga miecz, więc Saṁsthânaka ze strachem go puszcza, mówiąc: „cóż to, boisz się? więc idź sobie!" Dworak odchodzi, postanawiając przystać do partji Âryaki. Po jego odejściu Saṁsthânaka pyta sługę, co on uczynił, a ten odpowiada, że popełnił straszną zbrodnię, więc Saṁsthânaka obdarza go klejnotami i każe mu z lektyką wracać do domu, gdzie ma zamiar go uwięzić. Pozostawszy sam, chce się najpierw przekonać, czy Vasantasenâ naprawdę zabita, czy też ma ją drugi raz zabić; Uspokojony pod tym względem, przykrywa ją suchemi liśćmi i udaje się do sądu, by o rabunek i morderstwo Vasantaseny zaskarżyć Cârudattę. Mając odejść, znów ~~spotyka~~ postrzega znienawidzonego mnicha-cyrulika, a bojąc się, ~~jego~~ by przez zemstę jego nie zaskarżył o morderstwo, śpiesznie ucieka mu z przed oczu. Mnich, wypłukawszy swój płaszcz, chce go teraz wysuszyć i rozkłada go

na liściach, któremi przykryta jest Vâsantasenâ. Naraz słyszy westchnienie, a potem spostrzega wydobywającą się z pod liści rękę, odgrzebuje i poznaje Vasantasenę, cuci ją, zarzucając na nią swój mokry płaszcz, a ponieważ jemu jako mnichowi nie wolno dotknąć kobiety, każe jej podźwignąć się, uchwyciwszy się lijany, poczem wiedzie ją do pobliskiego klasztoru, by ją powierzyć opiece mniszki. Na tem kończy się akt ósmy.

Akt IX p. t. „Rozprawa sądowa.“ W pierwszej scenie występuje woźny sądowy, który w sali rozpraw ustawia siedzenia, a gdy się z tem załatwił, spostrzega nadchodzącego Samsthânakę i ukrywa się przed nim, by się z tym łotrem nie spotkać. Samsthânaka przychodzi wystrojony i bardzo z siebie zadowolony, zdecydowany zaskarżyć Cârudattę, zwłaszcza że jest ubogim, więc tem łatwiej uwierzą w jego winę. Siada, oczekując przybycia sędziów. Właśnie zbliża się sędzia w towarzystwie asesorów i mówi o tem, jak trudnem jest zadanie sędziego i jak łatwo może się on narazić na naganę. Wszedłszy do sali sądowej, każe woźnemu wezwać skarżących, co ten czyni. Samsthânaka oświadcza, że on „arystokrata, człowiek, Vâsudeva (t. j. Krishna), szwagier królewski, szwagier króla“ chce wnieść skargę. Woźny przerażony oznajmia to sędziom, a

także zmartwiony tą wieścią, bo zdaje się zapowiadać upadek wielkiego człowieka, każe mu odpowiedzieć, że z powodu nawału spraw nie może teraz przyjąć jego skargi. Odpowiedź ta wywołuje gniew Saṁsthânaki, który grozi, że się poskarży przed królem i sędziego złoży z urzędu. Groźba ta skutkuje, sędzia ulega, a zadowolony z tego Saṁsthânaka, ufa, że cokolwiek powie, wszystko znajdzie wiarę. Wchodzi pewny siebie do sali, pozdrawiając nie sędziów, lecz samego siebie. Sędzia prosi go, by usiadł. Saṁsthânaka odpowiada, że to jego grunt i że usiądzie, gdzie mu się podoba, długo wybiera miejsce i wreszcie siada na ziemi. Wezwany przez sędziego, by przedstawił swą sprawę, zaczyna mówić o szlachetności swego rodu, a potem, że ~~ojciec jego~~ teść króla jest jego ojcem, król zięciem jego ojca, on sam szwagrem króla, a król mężem jego siostry. Dalej opowiada, że od swego szwagra otrzymał w darze ogród Pushpakaranda, gdzie bywa codziennie. Tu natknął się na trupa kobiety; poznał, że to Vasantasenâ; łotr jakiś zakradł się do ogrodu i udusił ją, by ją obrabować, przyczem dodaje zaraz: „ale to nie ja," a spostrzegłszy swą nieoględność, ręką zatyka sobie usta.* Sędzia każe pisarzowi zapisać te słowa do protokołu. Saṁsthânaka (na stronie): „O nieba! sam się zgubiłem,

jadł człowiek, który zbyt gwałtownie połykał ciastko z ryżu i mleka. Teraz więc tak powiem (głośno): Sędziowie, przecież mówię, że to nie ja widziałem, jak się to stało. Pocóż taki hałas o to wszczynacie? (Nogą maże zapisane słowa). Sędzia pyta, skąd wie, że Vasantasenâ została uduszoną i to w celu rabunku. Saṁsthânaka odpowiada, że wnosi to z obrzękniętej szyi i z tego, że nie było na niej klejnotów, a gdy to wyjaśnienie zostało przyjętem, oddycha swobodnie z uczuciem ulgi. Na rozkaz sędziego woźny przywołuje na świadka matkę Vasantaseny, która ze strachem staje przed sądem i, odpowiadając na pytanie, gdzie jest jej córka, zeznaje z pewnem wahaniem, że jest w domu Cârudatty. Saṁsthânaka wówczas zaskarża Cârudattę, więc sędzia, choć niechętnie, każe go w grzeczny sposób zaprosić do siebie. Cârudatta przybywa, myśląc, że go wzywają w sprawie ucieczki Âryaki. Sam wyraz jego twarzy czyni na sędzi dobre wrażenie, a niemniej i na matce Vasantaseny. Sędzia wita go z zakłopotaniem i każe mu podać krzesło; na co oburza się Saṁsthânaka, który jednak potem łaskawie zezwala na podanie mu krzesła. Zapytany, czy wiążą go z Vasantaseną stosunki przyjacielskie lub miłosne, Cârudatta

ociąga się z odpowiedzią, by jej nie kompromitować, wreszcie na naleganie sędziów odpowiada twierdząco. Pyta go potem sędzia, gdzie jest Vasantasenâ; ~~a asesorow~~ on odpowiada, że poszła do domu. Saṁsthânaka przeczy mu, poszła bowiem do jego ogrodu Pushpakaranda i tam przez Cârudattę została zabitą. Sędzia oświadcza, że nie może uwierzyć w winę Cârudatty, znając jego szczodrobliwość i zacność, nie szczędzi wyrzutów Saṁsthânace, ale ten zarzuca mu stronniczość. Ujmuje się za Cârudattą i matka Vasantaseny, opowiadając, jak w zamian za skradzioną mu szkatułkę ofiarował wspaniały naszyjnik. Wreszcie sędzia pyta jeszcze, czy Vasantasenâ poszła piechotą, czy pojechała w lektyce, a Cârudatta odpowiada, że tego nie wie, bo nie widział, jak odchodziła. Naraz zjawia się w sali sądowej wzburzony Vîraka i opowiada całe zajście z rewizją lektyki i zniewagę wyrządzoną mu przez Candanakę. Sędzia go pyta, czyja to była lektyka, a Vîraka zeznaje, że lektyka należała do Cârudatty i że miała się w niej znajdować Vasantasenâ, jadąca do ogrodu Pushpakaranda. Saṁsthânaka w tem zeznaniu konstatuje potwierdzenie tego, co poprzednio powiedział,

sędzia zaś, zbolały tem zeznaniem, oświadcza Vîrace, że jego sprawę później rozpatrzy, teraz zaś prosi go, by dosiadłszy konia, pojechał do owego ogrodu i zobaczył, czy znajduje się tam trup kobiety. (Vîrakka odchodzi i powraca natychmiast z wiadomością, że widział tam ślady, że kobieta została rozszarpana przez dzikie zwierzęta. Sędzia, przygnębiony tem zeznaniem, które go wprawia w kłopot, nalega na Cârudattę, by zeznał prawdę, a ten tłumaczy się, że rośliny nawet nie nagina do siebie, by zerwać jej kwiat, jakżeby więc się zdobył na zamordowanie kobiety. Samsthânaka oburza się na stronniczość sędziów, którzy takiemu łotrowi pozwalają jeszcze siedzieć na krześle, więc sędzia ulega mu i Cârudattę zmusza, by usiadł na ziemi. Wówczas Samsthânaka zasiada na jego krześle i żąda od Cârudatty, by przyznał się do morderstwa. Na to nadchodzi Maitreya, którego Cârudatta posłał do Vasantaseny, by jej zwrócił dane jego dziecku klejnoty, który jednak, dowiedziawszy się po drodze, że przyjaciel wezwany został ~~wezwany~~ do sądu, tam się najpierw udaje. Tu mówi mu Cârudatta, o co go oskarżył Samsthânaka. Maitreya z najwyższym oburzeniem rzuca się na tego ostatniego z kijem i wywiązuje się między nimi bójka, w czasie której klejnoty Va-

santaseny wypadają (z za pasa Maitreyi.
Saṁsthânaka zwraca na to uwagę, że to są
klejnoty zamordowanej, która zatem dla rabun-
ku została pozbawioną życia. Sędziowie mil-
cząc pochylają głowy, a asesorowie zapytują
matkę Vasantaseny, czy to klejnoty jej córki.
Ta jednak przyznaje, że są podobne, lecz stanow-
czo przeczy, by należały do Vasantaseny. Za-
pytany o nie Cârudatta przeczy, by należały
ˣprzeciwnie ~~nie~~ do niego, ˣprzyznaje ~~jednak~~, że + z jego domu
+ należą do Va-santaseny i przyniesione zostały, w końcu raz jeszcze
oświadcza, że jest niewinnym. Zgnębiony jednak
temi mnogiemi się przeciw niemu dowodami,
mówi sobie, że w razie śmierci Vasantaseny,
życie i dla niego nie ma już wartości, i przy-
znaje, że jest mordercą i że ją ... Saṁsthânaka
podpowiada mu: „zamordował; powiedz i ty:
ja ją zamordowałem." Cârudatta odpowiada:
„tyś to powiedział." Wówczas Saṁsthânaka
tryumfuje i żąda ukarania Cârudatty. Sę-
dzia każe go schwytać, choć ujmuje się za nim
matka Vasantaseny i oświadcza, że ona jako
strona skarżąca żąda jego uwolnienia. Ale
sędzia każe ją wyprowadzić, a Saṁsthânaka,
postawiwszy na swojem, również odchodzi.
Po ich odejściu sędzia zwraca się do Cârudatty

i oświadcza mu, że karę wymierzy mu król, lecz że według prawa jego jako bramina nie może ukarać śmiercią, lecz tylko wygnać z kraju, zostawiając mu jego mienie. Wysyła tedy do króla woźnego, który, powróciwszy z pałacem obwieszcza wyrok królewski, by został na pal wsadzony. Cârudatta zarzuca królowi tylko lekkomyślność, a całą winę przypisuje jego doradcom, potem poleca Maitreyi żonę i syna i prosi go, by mu przyprowadził syna, aby go mógł jeszcze ujrzeć. Na rozkaz sędziego woźny wyprowadza Cârudattę i oddaje go w ręce katów. Na tem kończy się akt dziewiąty.

Akt X p.t. „zakończenie" (samhâra). Cârudatta idzie na miejsce kaźni, prowadzony przez dwu katów, należących do najbardziej pogardzonej kasty Câṇḍâlów. Tłumy cisną się na jego drodze, kobiety wyglądają przez okna i płaczą. Przy odgłosie bębna kaci ogłaszają wyrok, czem Cârudatta czuje się upokorzonym i zawstydzonym. Prosi on ich, by mu pozwolili zobaczyć syna, na co się oni zgadzają. Maitreya przyprowadza małego Rohasenę, któremu ojciec oddaje swój sznur bramiński. Chłopiec prosi katów, by raczej jego zabili, a ojca puścili wolno, o to samo prosi ich Maitreya. Cârudatta obejmuje syna. Wyrok ogłaszają po raz drugi. Wyszy

to ze swego więzienia w pałacu Saṃsthâna-
ki woźnica Sthâvaraka i woła głośno, że
nie Cârudatta, ale jego pan udusił Vasanta-
senę. Ale głos jego nie dochodzi do Caṇḍâlów,
więc po namyśle z narażeniem życia wyska-
kuje przez okno, przyczem pękają jego łańcuchy,
biegnie do katów i powtarza swe zeznanie.
Nadchodzi i Saṃsthânaka, który, spostrzegłszy
ucieczkę woźnicy, obawia się, by ten w ostatniej
chwili nie zapobiegł straceniu Cârudatty. Sthâ-
varaka w oczy mu wyrzuca zamordowanie Va-
santaseny i zniszczenie Cârudatty, a choć się
Saṃsthânaka wypiera, nikt mu nie wierzy.
Wówczas szwagier królewski ucieka się do
nowego kłamstwa; mówi, że sługę uwięził za
kradzież kosztowności, i potajemnie wręcza mu
naramiennik, by cofnął swe oskarżenie. Ale
Sthâvaraka, wziąwszy go, pokazuje na dowód,
że go jego pan chce przekupić. Wtedy Saṃ-
sthânaka wyrywa mu klejnot, mówiąc, że
właśnie za jego skradzenie, obiwszy go, wtrącił
do więzienia, a na dowód pokazuje jego plecy.
Widząc na nich ślady pobicia, kaci dają wiarę
~~oświad~~ wyjaśnieniu Saṃsthânaki, który sługę
każe iść precz i nagli katów do stracenia
Cârudatty. Odpowiadają mu na to, by sam go
zabił, jeśli mu tak pilno. Odzywa się znów
Rohasena z prośbą, by kosztem jego życia ojca

uwolnili. Teraz Samsthânaka domaga się, by zabili ojca wraz z synem, ale kaci mówią, że nie mają na to rozkazu królewskiego. Cârudatta przerażony każe Rohasenie iść do matki. Maitreya, uściskawszy przyjaciela, pada mu do nóg wraz z chłopcem i oddala się z nim. Następuje trzecie ogłoszenie wyroku. Samsthânaka jednak nie jest spokojny, bo miarkuje, że lud nie wierzy w winę Cârudatty; zwraca się więc do niego z żądaniem, by sam oświadczył, iż zamordował Vasantaserę. Cârudatta milczy, Samsthânaka żąda, by go biciem zmuszono do wyznania, a wreszcie znów jak przedtem sam kończy zaczęte przez Cârudattę zdanie słowami stwierdzającemi jego winę, na co skazaniec odpowiada: „niech tak będzie." Teraz kaci certują się między sobą, na którego z nich przypada kolej wykonania wyroku, a jeden z katów mówi, że jeśli on ma go wykonać, to będzie trochę zwlekał, bo może się zdarzyć coś, co w ostatniej chwili ocali skazańca; między innemi wymienia zmianę tronu, co przeraża Samsthânakę tak, że się oddala; nie odchodzi jednak, bo chce być świadkiem stracenia go. Cârudatta gotuje się na śmierć, jeden z katów dodaje mu otuchy. Wyrok ogłaszają po raz czwarty. Tymczasem zbliża się Vasantasenâ spiesząca do domu Cârudatty w towarzystwie swego wybawiciela

mnicha w chwili, gdy po raz piąty i ostatni
ogłaszają wyrok śmierci na Cârudattę za to,
że ją zabił. Skazaniec po raz drugi mówi, iż
jeśli jego cnota coś jeszcze znaczy, to Vasanta-
senâ, czy znajduje się na tym czy na tamtym
świecie, zmaże z niego tę plamę. Kat wydoby-
wa miecz z pochwy i podnosi rękę, gdy naraz
miecz mu z ręki wypada. Obaj kaci zabierają
się do wbicia Cârudatty na pal, a skazaniec
znów powtarza poprzednie słowa. W tej chwili
nadbiegają Vasantasenâ i mnich, padają do
nóg Cârudatty i samem zjawieniem się swojem
świadczą o niewinności skazańca. Samsthânaka
przerażony ucieka, a kaci gonią go. Cârudatta
nie wierzy własnym oczom, nie wie, czy to Va-
santasenâ we własnej osobie, czy też kto inny,
lub czy ona po śmierci wróciła z nieba, by mu
uratować życie, a przekonawszy się, że Vasan-
tasenâ żyje, wypytuje ją, ~~jak ś~~ zkąd przy-
bywa w chwili właśnie, gdy z jej powodu omal
życia nie stracił. Ona i mnich opowiadają mu,
co się stało, gdy naraz słychać za sceną głosy
wysławiające boga Śivę i witające zwycięzkiego
Âryakę. Wchodzi śpiesznie Sarvilaka, który,
zabiwszy króla Pâlakę i ogłosiwszy królem
przyjaciela swego Âryakę, z jego rozkazu śpieszy
na ratunek Cârudatty. Z radością spostrzega on,

że Cārudatta i Vasantasenā żyją. Śpieszy do pierwszego, staje przed nim w błagalnej postawie i przedstawia mu się jako ten, który wtargnął do jego domu i ukradł mu szkatułkę. Ale Cārudatta obejmuje go, mówiąc, że okazał mu przez to zaufanie. Potem zwiastuje mu, że okrutny Pālaka został zabitym, a Āryaka, ten sam, który wsiadł do bryczki Cārudatty i oddał mu się w opiekę, obecny król, oddaje mu tron w Kuśāvatī, ~~na który~~ jego bowiem cnotom zawdzięcza swe panowanie. Tymczasem przyprowadzają związanego Saṃsthānakę, a ten, oglądając się na wszystkie strony i widząc się zewsząd otoczonym przez tłum, domagający się kary na tego łotra, podchodzi do Cārudatty i pada mu do nóg, prosząc go o opiekę i obronę. Cārudatta z litością spogląda na swego prześladowcę i zapewnia go o swej opiece. Śarvilaka pyta, jak go mają ukarać, ~~ale~~ lud żąda jego śmierci, ale Cārudatta, zapewniwszy się, że jego wola zostanie spełnioną, każe go wypuścić na wolność, aby karą jego było wyświadczone mu dobrodziejstwo. Saṃsthānaka odchodzi wolny. Śarvilaka w imieniu nowego króla ma jeszcze inne łaski do rozdania: Vasantasenā otrzymuje zasłonę ślubną, przez co zostaje podniesioną do godności prawej małżonki Cārudatty, a na żądanie naszego bo-

hatera mnich zostaje przełożonym nad wszystkiemi klasztorami w kraju, Sthâvaraka z niewolnika staje się wolnym, kaci otrzymują władzę nad wszystkimi Cāṇḍâlami, a Candanaka zostaje mianowany naczelnikiem całej policji w kraju. W końcu na zapytanie Śarvilaki, jakie ma jeszcze pragnienia, Cârudatta oświadcza, że wszystkie jego pragnienia spełnione, pragnie jednakże jeszcze dobrobytu i szczęścia dla wszystkich, czci dla braminów oraz zwycięstwa i sprawiedliwych rządów dla królów. Na tem kończy się akt dziesiąty i ostatni; po scenie jednak uwolnienia Saṁsthânaki znajdują się jeszcze dwie sceny, których autorstwo przypisują niejakiemu Nīlakaṇṭha. Interpolację tę uważa Kellner za korzystną dla naszego dramatu. Po odejściu uwolnionego przez wspaniałomyślność Cârudatty Saṁsthânaki zjawia się Candanaka z oznajmieniem, że żona Cârudatty (w mniemaniu, że mąż jej nie żyje) w tej chwili właśnie idzie na stos. Usłyszawszy to, Cârudatta mdleje, ale Vasantasenâ go cuci i nagli, by pośpieszył do niej i powstrzymał ją od samobójstwa. W następnej scenie żona Cârudatty, chcąc mu dochować wierności, ma się już rzucić w ogień. Mały Rohasena prosi, by go nie opuszczała, i trzyma ją za suknię, Maitreya tłumaczy, że nie wolno jej iść w ogień,

gdy niema na stosie ciała jej męża, ale wierna małżonka woli zgrzeszyć, niż narazić się na naganę męża; niema tylko komu powierzyć dziecka, bo i Radanikā i Maitreya chcą wraz z nią zginąć w płomieniach. Obejmuje więc syna, mówiąc mu, że sam się musi wychować, bo niema już ojca, któryby o nim miał staranie. W tej chwili nadbiega Cārudatta i mówi, że on swego syna wychowa, a żona rzuca się mu na szyję, Rohasena tuli się do niego, a Maitreya ~~pyta, czy wierna małżonka przez samo postanowienie pójścia na stos~~ woła: „o co za moc posiada wierna małżonka, gdy już przez samo postanowienie wstąpienia na płonący stos osiągnęła połączenie z małżonkiem.” Cārudatta obejmuje Maitreyę, a żona jego, ujrzawszy Vasantasenę, wita ją jako siostrę, ona zaś, mówi, że teraz czuje się szczęśliwą, poczem obie rzucają się sobie w objęcia. W końcu tej sceny Śarvilaka mówi do Cārudatty, że z łaski losu żyją wszyscy, których on kocha, a Cārudatta odpowiada „z waszej łaski.” Bezpośrednio potem Śarvilaka oświadcza Vasantasenie, że ~~ją~~ król ~~podnosi~~ nadaje jej tytuł „małżonki,” i ~~okrywa~~ osłania ją welonem.

204.

O autorze „Wózka glinianego" nic zgoła nie wiemy. Jeśli był nim w istocie król Śûdraka, to oczywiście nie mógł on napisać prologu, w którym mowa o jego śmierci. Ogólnie jednak przypuszczają uczeni, że nie Śûdraka, ale jakiś anonim protegowany przez tego króla napisał ten dramat, niema jednak dostatecznych dowodów na to, że autorem tym był Dandin, jak chce Pischel. Król Śûdraka często jest wzmiankowany w literaturze indyjskiej; ale wiadomości o jego stolicy niezgodne są z sobą, a co do czasu jego panowania, to jedno z dzieł wymienia koniec 2 wieku po Chr. Liczne o nim legendy nic nie wspominają o nim jako o poecie; dopiero w drugiej połowie 8-wieku cytuje Śûdrakę Vâmana jako pisarza, natomiast ani Kâlidâsa ani Bâna nie wymieniają go przy wyliczaniu swych poprzedników. Tak więc nazwisko mniemanego autora nie może nam rozwiązać kwestji co do czasu powstania „Wózka glinianego." Pomimo tego cały szereg uczonych uważa ten dramat za najdawniejszy z przechowanych nam dramatów indyjskich, opierając się na jego treści i formie. Tak np. Wilson podnosi ten szczegół, że w prologu o samobójstwie Śûdraki,

który wstąpił na stos, autor wyraża się z pochwałą, gdy takie samopalenie później było zabronione, a dalej, że w samym dramacie mowa jest o buddyzmie jako o wierze uznanej, co wskazuje na pierwsze dwa wieki naszej ery. Kellner uważa autora dramatu za poprzednika Kâlidâsy, bo styl jego prosty i niewyszukany, a budowa jego wykazuje pewne braki, których późniejsi dramaturgowie unikają. Windisch jest zdania, że dramat nasz poprzedza teorję dramaturgji, gdyż nie trzyma się jej przepisów (tak np. bohater nie występuje w każdym akcie, tytuł nie zawiera imion bohatera i bohaterki). Przeciw temu twierdzeniu występuje słusznie Lévi jako błędnemu w zasadzie, a in <u>concreto</u> stwierdza, że dramat nasz jest komedją mieszczańską (<u>prakarana</u>) ale z rodzaju mięszanego (<u>saṁkîrṇa</u>), ponieważ obok bajadery jako bohaterki występuje żona Cârudatty. Wogóle Lévi uważa przypisywanie naszemu dramatowi większej starożytności od Śakuntali za przesąd zupełnie bezpodstawny i kolejno zbija wszystkie argumenta, na których się opiera. Nie widzi on w „Wózku glinianym" wiernego obrazu współczesnego mu społeczeństwa indyjskiego i jego obyczajów, bo przecież w rzeczywistości zmiana tronu nie mogła się tak łatwo odbyć jak w naszym dramacie, kurtyzany nie mieszkały w takich

wspaniałych pałacach ani złodzieje nie rabowa-
li z taką metodą naukową, jak to opisuje Śūdra-
ka. Talent autora daje nam tylko złudzenie
rzeczywistości, ale złudzenie to znika, jeśli zajrzymy
do indyjskich bajek i powieści, z nich bowiem,
z ich świata fantastycznego autor zaczerpnął swe
typy i ich obyczaje. Miłość bajadery do ubogiego
młodzieńca, gracz, który, nie mogąc zapłacić, chro-
ni się do świątyni, złodziej, który zaopatrza się
w potrzebne narzędzia i wybija dziurę w murze,
wszystko to rzeczy znane z owej literatury, tak
że „Wózek gliniany" to tylko powieść podzielona
na akty i sceny z dodaniem strof lirycznych i
opisowych; ~~Tak więc~~ a autor jego nie różni się
od Kālidāsy co do opisów zapożyczonych z ~~e~~po-
pei uczonej. Język jego jasny, prosty i niewymu-
szony niekoniecznie dlatego jest dawniejszym,
bo może należeć tylko do innej szkoły. Ciągła
zmiana sceny i nieliczenie się z czasem (na-
tychmiastowe następowanie wypadków po sobie)
także nie są żadnym dowodem, bo przepisy teo-
retyczne nie bronią używania takich sposobów,
jak nie jest dowodem wielka rozmaitość wystę-
pujących w naszym dramacie prakrytów, któ-
ra raczej przemawia za późniejszem jego po-
wstaniem, jak nim nie jest dalej odrębność ty-
pów szwagra królewskiego i dworaka w porówna-

niu z temi typami w innych dramatach, jak nim nie jest wreszcie buddyzm, który w dramacie indyjskim odgrywa rolę utartą, a który zresztą w Indjach jeszcze w 7. wieku był w stanie kwitnącym. Tak więc zdaniem Lévi'ego niema powodu do twierdzenia, że autor Mṛcchakaṭiki jest dawniejszym od Kālidāsy; przeciwnie, milczenie o nim tak Kālidāsy jak Bāṇy zdaje się dowodzić, że jest późniejszym. Jabym zwrócił jeszcze uwagę na odrębne tytuły pojedyńczych aktów, jakie spotykamy u późniejszego dramaturga Bhavabhūtiego, i sądzę, że i to przemawiałoby za późniejszą datą naszego dramatu.

Bądź co bądź, Śūdraka czy też anonimowy autor Wózka glinianego jest w każdym razie obok Kālidāsy największym indyjskim poetą dramatycznym. Z podanego powyżej streszczenia dramatu mogliśmy się przekonać, że jest on ×zajmującym, i pełnym humoru i dowcipu, że choć mamy w nim aż dwie paralelne akcje, to obie są nadzwyczaj misternie z sobą powiązane, że charaktery są dosadnie skreślone, a choć konwencjonalne, to jednak nie szablonowe, lecz pełne życia i indywidualności, tak że autora słusznie porównują z Szekspirem. Henry podnosi nadto powściągliwość w formie pomimo drażliwości tematu,× Ryder różnorodność

× i talent twórczy autora,

typów (31 osób), Baumgartner szczęśliwe połączenie treści idealnej z realną, tragizmu z humorem i t. d. Co do charakterów, to słusznie zauważa Ryder, że Śakuntalā, to typ dziewicy indyjskiej tylko, typy zaś takie jak Maitreya i Madanikā są wszechświatowe. Cārudatta, to typ męża głęboko religijnego i szlachetnego, nie przywiązanego do rzeczy ziemskich, jednakże niezmiernie dbałego o swój honor i nieskalaną cześć. W miłości bliźniego idzie on za daleko, gdy lituje się nad złodziejem, sądząc, że odszedł z próżnemi rękami (Kellner), a przytem na kochanka jest za zimny (Kellner i Ryder), ale przyczyny tego szukać należy właśnie w jego uduchowionym charakterze. Co do Vasantaseny, to razi nas to, że jest kurtyzaną, ale stanowisko to w Indjach przywiązane do jej kasty nie czyniło jej godną pogardy, jak nie jest pogardzaną gejsza japońska. Zresztą, jak zauważa Kellner, autor musiał swą bohaterkę wziąć z tej sfery, bo inne kobiety nie mają udziału w życiu publicznem, a cudza żona nie mogła być bohaterką dramatu. Za to dał jej autor serce szlachetne, uszlachetnione miłością bezinteresowną, tak że marzy tylko o tem, by mogła zostać prawą małżonką Cārudatty. Postać ta wzbudza raczej podziwienie, niż sympatję (Ryder). Maitreya, to człowiek prosty, głupi, żałujący minionych świetnych czasów, ale mimo to głęboko

czujący, gorąco do Cárudatty przywiązany i wierny w przyjaźni aż do grobu. Vita to dworak, ~~ale~~ darmozjad, ale dobrze wychowany, wykształcony, inteligentny, a przytem z sercem szlachetnem, bo ujmuje się za Vasantaseną, a nawet porzuca swego pana i przechodzi na stronę Aryaki. Ale najdoskonalszym typem jest szwagier Królewski, chory na manję wielkości, pyszałkowaty, ignorant, elegant, a przez to komiczny, przytem skończony łotr, okrutny, despotyczny, chytry, brutalny. Pomijam podrzędne typy, choć i te odznaczają się wyraźną indywidualnością. Dramat nasz nazywa Ryder jedynym dramatem indyjskim naprawdę wysnutym z fantazji autora, choć, jak widzieliśmy, niejeden motyw zaczerpnął on z literatury powieściowej. Schroeder zaś ze względu na jego sceniczność uważa słusznie „Wózek gliniany" najznakomitszą kreacją indyjską. Razi nas wprawdzie jego rozwlekłość, ale, jak zauważa Ryder, wymagania nasze różnią się od indyjskich, a dramaty indyjskie są raczej poematami dramatycznemi, niż dramatami w ścisłem znaczeniu. Zdaje się, że zbytnią długość swego utworu spostrzegł i sam autor i dlatego przyspieszył zakończenie. O interpolacji niejakiego Nilakanthy w ostatnim akcie już wspomniałem, a interpolator tłumaczy się tem, że autor oba-

wiał się wschodu słońca. Niejasne to wyrażenie objaśnia Lévi w ten sposób, że przedstawienie[x] zaczynało się o wschodzie słońca i że autor obawiał się, by przedstawienie nie przeciągnęło się zbytdługo, t.j. do czasu, gdy słońce, stojąc wysoko, z powodu upału utrudniłoby publiczności pozostanie do końca. To też w oryginale przy końcu sztuki nie zjawiają się wszystkie osoby dramatu, jak to było przepisane, a zwłaszcza nie występują żona Cârudatty, Rohasena i Maitreya. Brakowi temu chciał zaradzić Nîlakaṇṭha i, jak zaznacza Lévi, interpolację swą wykonał zręcznie; tylko autor nie byłby zapewne zdaniem Léviego zgodził się na wprowadzenie w końcowej scenie żony Cârudatty, której, wiedziony instynktową delikatnością, usunął z umysłu w chwili, gdy Vasantasenâ zostaje drugą małżonką jej męża.

[x] prawdopodobnie

Przechodzę teraz do omówienia trzech dramatów Bhavabhûtiego (druga połowa 7. wieku): Mahâvîracarita (przygody wielkiego bohatera), Uttararâmacarita (dalsze koleje Râmy) i Mâlatîmâdhava (t.j. Mâl. i Mâdh.). Najpopularniejszym jest ostatni dramat, należący do rodzaju Prakaraṇa podobnie jak

[Wydania: 1. wyd. Kalkutta 1830, akt I wyd. Lassen Bonn 1832, późniejsze wydania Dutta Kalkutta 1866, Bhandarkara Bombay 1876 z uwagami w języku angielskim, dalej Kalkutta 1876, Madras 1883, Kalkutta 1886, wreszcie Telanga 1. wyd. Bombay 1892 i ~~[illegible]~~ 2. wyd. Bombay 1900. — Przekłady: angielski Wilsona w Select Specimens of the Theatre of the Hindus; francuski przez G. Strehly Paryż 1885; niemiecki Fritzego, Lipsk 1883 w „Universalbibliothek"; × [i Wolffa w Theater der Hindus.] holenderski i dwa indyjskie.] Treść tego dramatu jest następująca:

Po modlitwie, w której wzywani są Ganeśa, bóg mądrości, i Śiva, by zgromadzonych otoczyli swą opieką, następuje Prolog: dyrektor teatru wita wschodzące słońce i oddaje mu cześć, a następnie, mając rozpocząć przedstawienie × [z okazji zjazdu na święto Śivy], przywołuje jednego z aktorów, ale ten mówi, że nie zna sztuki, któraby zadowoliła publiczność; ta bowiem żąda, by sztuka była bogatą w nastroje, by przedstawiała wierność w przyjaźni i miłość wzmagającą się przez odważne czyny, wreszcie by odznaczała się zajmującą treścią i wytwornym językiem. Na to odpowiada dyrektor, że on zna odpowiedni dramat, a jest nim Mâlatîmâdhava obecnego tu Bhavabhû-

212.

tego, który jest jego przyjacielem. Pochodzi on z rodu świątobliwych braminów Udumbara, z miasta Padmapura w kraju Vidarbha; jest on wnukiem* ~~Bhatta-gopâli~~, a synem zwanego Nîlakanthy i Jâtukarnî. Aktor zgadza się na tę propozycję, bo role już są wyuczone. Sam dyrektor obejmie rolę mniszki Kâmandakî, a on jej uczennicy im. Avalokitâ, a prócz tego także rolę bohatera Mâdhavy, i właśnie z powodu, że ma grać dwie role, ma pewne trudności spowodowane zmianą kostiumów. Ale dyrektor rozwiązuje tę trudność, mówiąc, że będzie się mógł przebrać, gdy (po wstępie do 1. aktu) wystąpią na scenę Kalahamsa i Makaranda. Przedstawienie może się zatem rozpocząć: dyrektor staje się Kâmandakî, a aktor Avalokitą.

*Gopâlabhatty

<u>Akt I.</u> poprzedzony jest wstępem,* w którym występują wspomniane dopiero co mniszki buddystyczne Kâmandakî i Avalokitâ.* Pierwsza ~~zwierza się~~ mówi swej uczennicy, że pragnie ułożyć małżeństwo między Mâdhavą, synem Devarâty,† a Mâlatî, córką kanclerza‡ Bhûrivasu. Avalokitâ dziwi się, że ten ostatni tak trudne dał polecenie mniszce, dla której obce są sprawy świeckie,* ale Kâmandakî mówi, że jej ufa, bo mu jest wiernie oddaną. Obaj

*(<u>vishkambhaka</u>)

*w czerwonych szatach.

† kanclerza króla Vidarbhów

‡ w mieście Padmâvatî

ojcowie kiedyś w jej obecności obiecali sobie nawzajem, że się ich dzieci pobiorą, a teraz Devarâta przysłał do Padmâvatî syna swego Mâdhavę, by tu studjował logikę, a zarazem aby plan jego ożenienia mógł przyjść do skutku. Tymczasem stoi jego urzeczywistnieniu na przeszkodzie to, że sam Król stara się o rękę Mâlatî dla swego błazna Nandany, więc, by Króla nie drażnić, Bhûrivasu nie zdradza się ze swym zamiarem, jest obojętnym dla Mâdhavy, jakgdyby go nie znał, aby w razie przyjścia do skutku małżeństwa Mâdhavy i Mâlatî przypisano je wyłącznie wzajemnej miłości tych dwojga, którzy teraz nic nie wiedzą o zamiarze rodziców. Idzie więc o to, by się młodzi ludzie poznali i pokochali, i do tego właśnie chce doprowadzić Kâmandakî, a w części już tego dopięła. Mâdhavę, który z namowy Avalokity przechadzał się w pobliżu pałacu kanclerza, ujrzała z okna Mâlatî i, zakochawszy się w nim, namalowała jego portret, ~~który dostał się~~ aby się dostał do rąk Mâdhavy. Tego ostatniego Avalokitâ wysłała do parku Makarandy, gdzie się spotka z Mâlatî, a prócz tego Kâmandakî już poczyniła kroki, by ułożyć małżeństwo między Makarandą, przyjacielem Mâdhavy, a Madayantikâ, siostrą Nandany, coby ogromnie pomogło do urzeczywistnienia głównego planu.

Po tej rozmowie obie mniszki udają się do Mâlati.

Akt I p. t. bakulavîthî (aleja z drzew bakula).

x Sługa Mâdhavy

Występuje tu najpierw x Kalahamsa z obrazem w ręku, a zaraz potem przyjaciel Mâdhavy Makaranda, wreszcie sam Mâdhava, ale jakiś nieswój, bo zapatrzony w dal, znużony, ciężko oddychający. Widzi to Makaranda i pyta go, czy się czasem nie zakochał. Mâdhava zrazu ze wstydem pochyla głowę, ale w końcu zwierza się przyjacielowi, że gdy w parku ~~Kâmy~~ przy świątyni Kâmy zatrzymał się znużony i od niechcenia zaczął wić wieniec z kwiatów, zbliżyła się do niego cudnej urody dziewica w gronie swych służebnic ~~a on, gdy ją ujrzał~~ i, jak magnes żelazo, tak ona natychmiast serce jego przyciągnęła. Ujrzawszy go, przyjaciółki jej spojrzały na siebie znacząco, i zaczęły z radości klaskać w dłonie, mówiąc „to on! co za szczęście! jest tu ktoś dla kogoś", palcami na niego wskazując. Dziewica, zmięszana i rzucając mu czułe spojrzenia, odjechała, dosiadłszy swego słonia, ale często przytem oglądała się na niego; jego zaś ogarnęło dziwne, nie dające się opisać uczucie, które go czyni ślepym na to, co go otacza, które mu pamięć zaćmiewa i pali go wewnętrznym żarem. Makaranda nie wie, co ma czynić, ale mówi sobie, że chociażby się nawet starał odwieść

przyjaciela od tej miłości, toby się to na nic nie zdało. Pyta go, czy wie, kim jest owa piękna. Mâdhava opowiada dalej, że jedna z jej służebnic podeszła do niego i poprosiła go o wieniec z kwiatów dla swej pani; powiedziała mu przytem, że jest nią Mâlatî, córka Kanclerza Bhûrivasu, ona sama zaś jej mleczną siostrą i przyjaciółką imieniem Lavangikâ, poczem, dziękując za wieniec, który z sobą zabrała, odeszła i znikła w tłumie. Makaranda mówi przyjacielowi, że widocznie Mâlatî kocha go od dawna, choć nie wie, gdzie go mogła przedtem widzieć. Na to zbliża się Kalahamsa, który, stojąc na boku, słyszał rozmowę obu przyjaciół, i pokazuje im portret Mâdhavy namalowany przez Mâlatî. Dostał on go od swej kochanki Mandâriki, tej zaś wręczyła go Lavangikâ. To już usuwa wszelką wątpliwość, Makaranda więc dodaje Mâdhavie otuchy i namawia go, by i on wymalował portret Mâlatî, co też Mâdhava czyni, ale z trudnością, bo ręka mu drży i łzy zalewają oczy. Na portrecie dopisuje wierszyk tej treści, że wiele jest rzeczy na świecie sprawiających rozkosz, jak sierp nowego księżyca i inne, dla niego jednak jedyną jest rozkoszą, że ujrzał Mâlatî, to światło księżycowe dla oczu. Wtem zjawia się nagle Mandârikâ i upomina się u Kalahamsy o dany mu portret, ale ten wręcza jej w zamian portret namalowany

przez Mâdhavę, Makaranda zaś wypytuje ją, czy prawdą jest, że Mâlatî kocha Mâdhavę i gdzie go przedtem widziała. Mandârikâ odpowiada, że widziała go z okna, i odchodzi z portretem, obaj przyjaciele zaś z powodu nastającego upału idą do domu. Mâdhava, odchodząc, tak ciągle pogrążony jest w myśli o ukochanej, że widzi ją wszędzie i w sobie i poza sobą, i żali się swemu przyjacielowi na dręczący go żar miłosny.

<u>Akt II</u> p.t. <u>dhavalagriha</u> czyli najwyższe piętro domu (na biało pomalowane), poprzedzony wstępem (<u>pravêśaka</u>), w którym występują dwie służebnice. Z ich rozmowy dowiadujemy się, że Makaranda już zdał sprawę mniszce Kâmandakî o spotkaniu w parku Mâlatî przez Mâdhavę, że Lavangikę, po jej powrocie z ogrodu, Mâlatî zabrała z sobą i poszła z nią na najwyższą terasę, by z nią pomówić o swej miłości, że Kâmandakî ma ją właśnie odwiedzić i wreszcie, że gdy Król prosił o rękę Mâlatî dla Nandany, ojciec jej odpowiedział mu, że może ~~nią~~ córką rozporządzać. W następnej scenie Lavangikâ opowiada Mâlatî o swej rozmowie z Mâdhavą i wręcza jej jego wieniec, zapewniając ją, że Mâdhava ją kocha, czemu tamta nie śmie jeszcze wierzyć. Nawet portret jej przez Mâdhavę namalowany z wierszem do niej,

który jej Lavangikâ oddaje, nie jest w stanie ją uspokoić. Mâlatî zalewa się łzami, gdy przyjaciółka wspomina jej o zaślubieniu Mâdhavy, bo ctyt jest dumny, by potajemnie oddać mu swą rękę wbrew woli rodziców. Na to wchodzi Kâmandakî wraz z Avalokitą i umyślnie udaje przed nią strapienie z powodu, iż ojciec jej obiecał jej rękę staremu i brzydkiemu Nandanie; wspomina od niechcenia o tem, jak Śakuntalâ, Urvaśî i Vâsavadatta poszły za głosem własnego serca, nie pochwalając takiego postępowania, a wreszcie chce odejść, by odwiedzić chorego Mâdhavę, a zapytana o tego młodzieńca, opowiada o nim długo i szeroko, wysławiając i jego zalety oraz zacność jego ojca Devarâty, dobrze znanego ojcu Mâlatî. Ta ostatnia uwieszona jest z tej pochwały kochanka, Kâmandakî zaś odchodzi zadowolona, bo w sercu Mâlatî wzbudziła nienawiść do Nandany, zwątpienie o miłości ojca, który poświęca córkę dla przypodobania się Królowi, a przytem wskazała jej, jak ma postąpić, wspominając o postępowaniu Śakuntali i innych, i, wysławiając Mâdhavę, miłość Mâlatî do niego jeszcze bardziej rozżarzyła.

Akt III p. t. śârdûlavidrâvana, t. j. ucieczka

tygrysa, znów poprzedzony wstępem. Tu znowu z rozmowy Avalokity ze swą współuczennicą Buddharakshitą dowiadujemy się, że Mâlatî ma się spotkać z Mâdhavą w pobliżu świątyni Śiwy; schadzkę tę ułożyła Kâmandakî. Z jej też rozkazu Buddharakshitâ układa małżeństwo między Madayantiką (siostrą Nandany) a Makarandą (przyjacielem Mâdhavy) i tyle już jej o nim pochwał wygłosiła, że ona już go na niewidziane pokochała. — W następnej scenie występuje Kâmandakî; zdobyła ona zaufanie i przyjaźń Mâlatî, która teraz zaczyna już się oswajać z myślą pójścia za głosem serca. Nadchodzi właśnie Mâlatî w towarzystwie Lavangiki, a Kâmandakî opowiada jej, jak bardzo cierpi Mâdhava z jej powodu, tak że Mâlatî lituje się nad nim i niepokoi się jego stanem. Z kolei Lavangikâ opowiada o Mâlatî, dręczonej miłością, obojętnej na wszelkie rozrywki, słowem usychającej z miłości. Mâdhava znajduje się w pobliżu i słucha tej rozmowy. Naraz słychać za sceną hałas i wołanie, że tygrys wymknął się z klatki, a zaraz potem wbiega z płaczem Buddharakshitâ z wiadomością, że tygrys rzucił się na Madayantikę. Usłysząc to, Mâdhava zrywa się, by śpieszyć z pomocą, spostrzega go Mâlatî i drży o jego życie. Ale wyręcza go Makaranda, który po krótkiej walce zabiwszy

tygrysa i uratowawszy życie Madayantiki, sam pada omdlały. Wszyscy śpieszą na jego ratunek, i na tem kończy się akt trzeci.

Akt IV. pt. Śârdûlavibhrama (zamięszanie wywołane przez tygrysa). Łączy się bezpośrednio z poprzednim aktem. Mâdhava i Makaranda obaj są nieprzytomni po omdleniu, pierwszy wskutek obawy o życie przyjaciela. Cucą ich Kâmandaki i tamte kobiety wraz z Madayantiką, która teraz dopiero poznaje niewidzianego dotąd kochanka. Kâmandakî pyta Makarandy, który cało wyszedł z niebezpieczeństwa, skąd się tu zjawił w samą porę, by uratować życie Madayantiki, a on odpowiada, że śpieszył do przyjaciela, doszła go bowiem wieść, która Mâdhavę musiała przejąć trwogą. Potem mniszka zwraca się do Mâdhavy i mówi mu, że powinien się odwdzięczyć Mâlatî za przysługę, którą mu wyświadczyła, cucąc go, a Mâdhava odpowiada, że życie i serce oddaje jej na własność, potem zaś pyta, co to za wieść, o której wspomniał Makaranda. W tej chwili zjawia się posłaniec Nandany z wiadomością, że otrzymał on od króla rękę Mâlatî i zaprasza do siebie siostrę Madayantikę, by wzięła udział w jego radości. Wtedy Makaranda zwraca się do Mâdhavy i mówi mu, że to właśnie jest wiadomość, która go doszła, co wywołuje przygnębienie w obu kochan-

kach. Madayantikâ obejmuje radośnie Mâlatî jako swą przyszłą bratową i odchodzi z Buddharakshitą i posłańcem, myśląc o swym wybawicielu. Strapionego Mâdhavę stara się Kâmandakî pocieszyć: to, co Bhûrivasu powiedział Królowi, że może córkę rozporządzać, nie może się odnosić do Mâlatî, która nie jest córką Królewską, a niema mowy o tem, by Król mógł rozporządzać cudzą córką; zresztą ona czuwa i, choćby to miała życiem przypłacić, doprowadzi do jego małżeństwa z Mâlatî. W tej chwili odwołują mniszkę i Mâlatî do matki tej ostatniej; kochankowie rozstają się, rzucając na siebie czułe i smutne spojrzenia, a Mâdhava, pozostawszy sam z Makarandą, który ze swej strony zajęty jest Madayantiką, już w duchu ma gotowy plan dalszego działania, bo niedowierza słowom Kâmandakî, przypuszczając, że były to tylko czcze słowa dla dodania mu otuchy.

Akt V. p.t. śmaśânavarṇana (opis cmentarza). We wstępie występuje czarownica Kapâlakuṇḍalâ na wozie napowietrznym; już samo jej odzienie przejmuje grozą, a z szyi jej zwisa wieniec z czaszek ludzkich. Przybywa ona z góry Śrîparvata do świątyni strasznej bogini Karâli albo Câmuṇḍy (małżonki Śivy) położonej w pobliżu cmentarza. Wezwał ją jej mistrz, cza-

rodziej Aghoraghaṇṭa, ma bowiem dziś zło-
żyć bogini w ofierze piękną dziewicę. Naraz
spostrzega idącego na cmentarz Mâdhavę, trzy-
mającego w ręku kawał ciała ludzkiego; dziwi
ją to, ale, że to nie jej sprawa, więc wobec zapa-
dającej nocy idzie spełnić rozkaz swego mistrza.
– W następującej scenie widzimy na cmentarzu
Mâdhavę, który, nie widząc innego sposobu
zdobycia ręki Mâlatî, ucieka się do czarów i
w tym celu z kawałkiem mięsa ludzkiego przycho-
dzi tu, by zaskarbić sobie pomoc upiorów czy
demonów, żywiących się ciałem ludzkim. Jest on
pełen nadziei, że mu się to uda, a w długim mo-
nologu wypowiada swą miłość i to, co się na
cmentarzu oczom jego przedstawia. W ciemną
noc jaśnieją płonące stosy, na cmentarzu roi się
od upiorów, podnoszących dzikie wrzaski, z paszcz
ich buchają płomienie, pełno ciał ludzkich na-
wpół pożartych, słychać wycie wilków, demoni
pożerają ciała, ściągając je ze stosów, obgryzają
kości, a ich kobiety przystrajają się wnętrznościami
~~ludzk~~ i innemi szczątkami ciał ludzkich, na-
maszczają się krwią i z czaszek piją szpik z kości.
Ale Mâdhava przeszedł już cały cmentarz, a
nikt nie chce kupić od niego ofiarowanego na
sprzedaż ludzkiego mięsa. Naraz słyszy za sceną
żałosne skargi, a potem zjawiają się Aghora-
ghaṇṭa i Kapâlakuṇḍalâ z dziewicą przezna-

czoną na ofiarę, w której poznaje nieszczęsną Mâlatî. Oboje wygłaszają modlitwę na cześć strasznej bogini i jej tańca, a potem zwracają się do dziewicy ze słowami: „Wspomnij na tego, który ci był drogim, bo teraz dosięgnie cię okrutny bóg śmierci." Mâlatî wzywa kochanka, by i po śmierci o niej pamiętał. Aghoraghaṇṭa już podnosi miecz, by ją uśmiercić, gdy naraz nadbiega Mâdhava i wyrywa mu ją, poczem następuje zbyt długa scena, w której kochankowie opowiadają sobie, jak i dlaczego tu się znajdują, a Mâdhava i czarodziej grożą sobie nawzajem śmiercią, ale na razie jakoś zamiaru tego nie uskuteczniają. Wtem niespodziewanie przybywają na ratunek Mâlatî wysłani przez Kâmandakî żołnierze, ona bowiem odrazu domyśliła się, że tylko Aghoraghaṇṭa mógł ją porwać. Mâlatî teraz jest bezpieczną, a Mâdhava i czarodziej znów wygrażają sobie nawzajem, i na tem kończy się akt piąty.

Akt VI. p. t. <u>mâlatyupahâra</u>, t. j. ofiara (albo dar[x]) Mâlatî.

We wstępie Kapâlakuṇḍalâ zaprzysięga zemstę Mâdhavie za to, że zabił jej mistrza Aghoraghaṇṭę, a przytem, gdy i ona rzucała się na niego, zlekceważył ją, mówiąc: „to tylko kobieta." Głos za sceną wzywa do przygotowań na wesele

[x] zapewne darowany przez Mâlatî wieniec.

Mâlatî z Nandaną, więc Kapâlakuṇḍalâ odchodzi, bo zoi się tu od służby, zajętej tem weselem, i raz jeszcze przysięga zemstę Mâdhavie. – Zjawia się potem Kalahamsa, by donieść Mâdhavie i Makarandzie, będącym w świątyni, że orszak weselny już wyruszył. Przyglądają się temu orszakowi, w którym sterczą białe parasole, powiewają chorągwie, kroczą słonie, na których siedzą piękne niewiasty, mienią się drogie kamienie. Mâlatî, blada, zsiada ze swego słonia, który przyklęka, i wraz z Lavangiką i Kâmandakî zbliża się do świątyni. Sługa przynosi kosztowne szaty ślubne dla Mâlatî. Kâmandakî odbiera je i każe Lavangice wejść z Mâlatî do wnętrza świątyni, gdzie Mâdhava i Makaranda ukrywają się za jednym z filarów. Mâlatî jest bardzo przygnębiona, chce sobie życie odebrać i prosi przyjaciółkę, by jej w tem nie przeszkadzała; jej poleca Mâdhavę, by go pocieszała po jej śmierci, i pada jej do nóg. Wówczas na znak dany przez Lavangikę Mâdhava zajmuje jej miejsce, a Mâlatî w dalszym ciągu przemawia do niego, sądząc, że mówi do przyjaciółki, daje jej ostatnie zlecenia, by powiedziała Mâdhavie, jak bardzo go kocha i co wycierpiała z jego powodu, a wreszcie chce jej wręczyć na pamiątkę wieniec uwity

224. przez Mâdhavę. Wtedy spostrzega swą pomyłkę i przestraszona usuwa się na bok. Teraz Mâdhava użala się na to, co on z jej powodu wycierpiał, Lavangikâ stara się ją nakłonić, by poszła za głosem serca, a również i Kâmandakî, która, zbliżywszy się do nich, z płaczem daje ją Mâdhavie za żonę, polecając ją jego miłości i opiece. Następnie każe Makarandzie przywdziać strój weselny przysłany dla Mâlatî, co ten czyni, a widząc przyjaciela tak przebranego, Mâdhava obejmuje go i, śmiejąc się, mówi, że Nandana widocznie dużo zasług sobie zaskarbił, kiedy w nagrodę otrzyma taką żonę. Kâmandakî wysyła Mâdhavę i Mâlatî do swego klasztoru, gdzie mają się się odbyć ceremonje ślubne, ~~sama zaś~~ i każe im tam czekać na przybycie Makarandy z Madayantiką, sama zaś ~~udaje się~~ z przebranym jako Mâlatî Makarandą i z Lavangiką na ślub Nandany. Mâdhava bierze rękę Mâlatî, jak słoń chwyta kwiat lotosu, i odchodzi z nią. Tu koniec aktu szóstego.

<u>Akt VII.</u> p.t. <u>nandanavipralambha</u>, t.j. oszukanie Nandany. Z monologu Buddharakshity we wstępie dowiadujemy się, że ślub Nandany z przebranym Makarandą odbył

się szczęśliwie. Nandana nie spostrzegł się, że został oszukanym, a gdy w domu chciał się zbliżyć do „żony", Makaranda odepchnął go gwałtownie, tak że zawstydzony i do żywego tem dotknięty nowożeniec odszedł z gniewem, klnąc się, że odtąd między nim a żoną wszystko skończone. W końcu mówi Buddharakshitâ, że zawoła Madayantikę i ma nadzieję ożenić z nią Makarandę. – W następnej scenie do Makarandy, zawsze jeszcze w przebraniu Mâlati rozmawiającego z Lavangiką, przychodzi Buddharakshitâ z Madayantiką, która już słyszała o gniewie brata i z tego powodu chce odwiedzić Mâlatî. Makaranda leży na łóżku i udaje, że śpi, a Lavangikâ prosi, by nie budzić Mâlatî, która dopiero co, ochłonąwszy trochę z gniewu, usnęła. Madayantikâ przypisuje winę nieporozumienia nowożeńców uporowi Mâlatî, Buddharakshitâ natomiast grubjaństwie Nandany, którego słowa powtarza, tak że zawstydzona Madayantikâ zatyka sobie uszy; pomimo tego jednak tłumaczy brata, wiadomo bowiem, że Mâlatî kocha się w Mâdhavie. Miłość tę powinna teraz koniecznie wyrzucić z serca. O jej miłości świadczy całe jej dotychczasowe zachowanie się; zresztą Mâdhava oddał jej życie i rękę wówczas, gdy ~~…~~ ona sama została od śmierci urato-

waną. Lavangikâ umyślnie pyta, kto ją wyratował, a Madayantikâ opowiada szczegółowo, jak to było, a gdy tamta wymienia imię Makarandy, okazuje swą radość i zdradza się ze swą miłością, a potem, nabrawszy zaufania, długo i szeroko opowiada, jak o nim tylko myśli i śni, a po przebudzeniu widzi tylko pustkę w swem życiu. Korzysta z tego Buddharakshitâ, by ją zapytać, coby uczyniła, gdyby Makaranda znów ją ratował, a ona wtedy oświadcza, że jemu życie zawdzięcza, więc jego jest własnością. Po tych słowach chce odejść, by skłonić brata do przeproszenia Mâlati, gdy Makaranda bierze ją za rękę, napełniając ją trwogą i radością zarazem. Buddharakshitâ namawia ją, by okazała mu swą wdzięczność i, korzystając z nocy jakoteż z tego, że wszyscy w domu śpią, udała się z nim tam, gdzie jest obecnie Mâlati, poczem, przypominając jej własne słowa, powierza Makarandzie tę, która mu się oddała na własność. Upojony szczęściem Makaranda wraz z ukochaną wymyka się bocznem wyjściem.

Akt VIII. p. t. mâlatyapahâra, t. j. porwanie Mâlati, znów poprzedzony wstępem, w którym w bardzo krótkim monologu Avalokitâ

mówi, że Kâmandakî powróciła z domu Nandany i że ona sama idzie teraz do Mâlatî i Mâdhavy, siedzących na ławce nad brzegiem jeziora. — Mâlatî jest jakaś nieswoja, milcząca i smutna; Mâdhava napróżno stara się ją udobruchać, również i Avalokitâ, która jej wyrzuca oziębłość dla męża. Mâlatî płacze, a zapytana o powód łez, odpowiada, że tęskni za Lavangiką. Mâdhava wysłał Kalahamsę do domu Nandany, by zasięgnął wiadomości, co się tam dzieje, i zaczyna się niepokoić, czy udało się Buddharakshicie połączyć Makarandę z Madayantiką. Uspokaja go Avalokitâ i w chwili, gdy mówią o wieńcu powitym przez Mâlatî Mâdhavie, którego wzięła za Lavangikę, nadchodzi Kalahamsa. Mâlatî wyraża swą radość z połączenia Makarandy z Madayantiką, a Mâdhava obejmuje ją i wręcza jej ów wieniec. Wraz z Kalahamsą przychodzą Madayantikâ, Buddharakshitâ i Lavangikâ, ale ze złą wieścią: Makaranda został napadnięty przez strażników i walczy z nimi. Usłyszawszy to, Mâdhava uspokaja Madayantikę, która przecie wie, jak dzielnym jest Makaranda, poczem sam śpieszy na ratunek przyjaciela i odchodzi wraz z Kalahamsą. Mâlatî każe Avalokicie i Buddharakshicie zawiadomić Kâmandakî, Lavangikę zaś posyła do męża

z pokoleniem, by nie narażał się na niebezpieczeństwo, sama zaś, chcąc sobie skrócić czas, idzie wyglądać jej powrotu, ale natychmiast porywa ją czarownica Kapâlakuṇḍalâ, by z nią polecieć na górę Śrîparvata i tam posiekać ją na drobne kawałki. Madayantikâ po chwili chce iść za Mâlatî, ale nie może jej znaleźć; spotyka powracającą Lavaṅgikę, która nie mogła dotrzeć do Mâdhavy, ale słyszała że on i Makaranda walczą z narażeniem życia z żołnierzami, wysłanymi przeciw nim przez króla, który sam z dachu swego pałacu przy świetle księżyca walce się przygląda. Obie szukają naprózno Mâlatî. Tymczasem przychodzi Kalahaṁsa z radosną wieścią, że przyjaciele zmusili żołnierzy do ucieczki, a król, uradowany ich bohaterstwem, wezwał ich do siebie, ministrom zaś swoim powiedział, że powinni być dumni z tak dzielnych zięcia i szwagra. W ślad za Kalahaṁsą powracają obaj bohaterowie, wychwalając się wzajemnie. Mâdhava spostrzega nieobecność Mâlatî, a gdy i Madayantikâ i Lavaṅgikâ oświadczają, że nie wiedzą, co się z nią stało, jest w najwyższym stopniu zaniepokojony. Makaranda dodaje mu otuchy, mówiąc, że pewnie poszła do Kâmandaki,

więc wszyscy tam idą, ale Makaranda sam nie wierzy, by ją tam znaleźli, bo szczęście połączenia z osobą ukochaną trwa krótko jak błyskawica (saudâminî).

Akt IX p. t. saudâminîdarśana, t. j. odwiedziny Saudâminî. We wstępie mamy monolog Saudâminî, dawnej uczennicy Kâmandaki, a obecnie czcicielki Śivy i czarodziejki na górze Śrîparvata.[x] Leci ona w powietrzu ~~ze swej góry~~ do miasta Padmâvatî, któremu z góry się przygląda (mamy tu opis jego okolic), do Mâdhavy i Makarandy. Mâdhava po stracie ukochanej udał się z Makarandą w góry i tu ich spotykamy w następującej scenie, przypominającej podobną scenę w dramacie Kâlidâsy „Urvaśî", gdzie Purûravas szuka swej kochanki, która się przemieniła w lianę. Mâdhava przemawia do nieobecnej, prosi, by przestała się na niego gniewać, wspomina jej miłość. Makaranda chce go pocieszyć i rozerwać, każe mu podziwiać wspaniałą naturę, ale jej piękność w porze deszczowej bardziej jeszcze roztkliwia zmartwionego przyjaciela, który mdleje. Teraz Makaranda wzdycha i płacze, sądząc, że Mâdhava żyć przestał; ale zrosił go deszcz i ocucił. Zwraca się on do wiatrem pędzonej chmury i prosi ją, by była jego posłem do Mâlatî, by ją pocieszyła i dała jej o nim wiadomość. Makaranda roz-

[x] Ztąd

pacza, bo zdaje mu się, że przyjaciel jego postradał zmysły. Jakoż Mâdhava mówi, że musiano Mâlatî zabić w lesie, bo słoniom dostał się w udziale jej chód, młodym gałązkom jej wdzięk, sarnom jej wzrok, a ljanom jej giętka kibić. Zapytuje potem zwierzęta leśne, czy jej nie widziały, ale paw krzykiem zagłusza jego wołanie, a inne zwierzęta, jak małpa, kuropatwa, słonie, zajęte są swemi sprawami i nie troszczą się o niego, a jeden ze słoni oburza go tem, że nie dość troszczy się o swą samicę, bo liściem lotosu jak parasolem nie ochrania jej od słońca; więc wyrzuca sobie, że szuka przyjaźni między zwierzętami, mając takiego przyjaciela jak Makaranda, i przywołuje go, chce go uściskać, ale znów mdleje. Makaranda, przekonany, że on już nie żyje, oddaje się rozpaczy i nie mogąc się utulić w żalu nad przyjacielem, obejmuje, jak sądzi, jego zwłoki, a potem sam chce szukać śmierci i wrzucić się do rzeki. Wtem zjawia się Saudâminî i powstrzymuje go od tego rozpaczliwego kroku, pyta go, czy on jest Makaranda, i gdzie jest Mâdhava, i pokazuje mu wieniec Mâlatî. Oboje śpieszą do Mâdhavy, któremu wiatr przywrócił przytomność. Mâdhava, zwracając się do wiatru, wyrzuca mu, że go wrócił do życia pełnego udręczenia,

a potem błaga go, by go połączył z ukochaną albo przynajmniej coś mu o niej przyniósł. Wtedy Saudâminî pokazuje mu znany mu dobrze wieniec, który Mâdhava poznaje i wita radośnie; przez chwilę zdaje mu się, że widzi samą Mâlatî, ale wieniec tyle w nim wspomnień wywołuje, że, przyciskając go do serca, mdleje po raz trzeci. Odzyskawszy zaraz przytomność, pyta, skąd się ten wieniec tu znalazł, a następnie wypytuje Saudâminî, czy Mâlatî żyje. Czarodziejka uspokaja go i opowiada o zabiciu Aghoraghaṇṭy przez Mâdhavę. Ten domyśla się reszty, t.j. że Kapâlakuṇḍalâ wywarła na niej swą zemstę, lituje się nad biedną ofiarą, ale Saudâminî zapewnia go, że czarownica byłaby się z nią obeszła bez litości, gdyby ona nie była temu przeszkodziła, a następnie unosi z sobą w powietrze Mâdhavę, pozostawiając przerażonego Makarandę samego, ten zaś idzie do przebywającej w pobliżu w tymże lesie Kâmandakî, by jej zdać sprawę z tego, co się stało.

<u>Akt X.</u> bez tytułu. Kâmandakî, Lavangikâ i Madayantikâ płaczą i oddają się rozpaczy z powodu zniknięcia Mâlatî. Pierwsza znała ją od dzieciństwa i kochała jak córkę, druga była jej przyjaciółką, to też obie nie mogą przeżyć swej straty i chcą ze szczytu góry wskoczyć do rzeki, by

232.

x zapowiadającego przybycie Saudâminî zjawia się Makaranda,

w jej nurtach znaleźć upragnioną śmierć. Nawet Madayantikâ gotowa jest na samobójstwo. Naraz wśród oślepiającego blasku x ~~zjawia się Mâdhava~~, a jednocześnie głos za sceną oznajmia, że Bhûrivasu chce się rzucić w ogień z rozpaczy po stracie córki, i słychać głos Mâlatî, błagający ojca, by nie odbierał sobie życia. Mâdhava wchodzi, niosąc omdlałą Mâlatî, mówi, że z nią przyleciał z góry Śrîparvata, gdy naraz spada na nich to nieszczęście. Wszyscy rozpaczają, przywołują na pomoc Saudâminî i mdleją, ale zrasza ich deszcz i wracają do przytomności. Znów głos Saudâminî za sceną oznajmia, że powstrzymała ona od samobójstwa Kanclerza Bhûrivasu, którego Król i Nandana napróżno starali się odwieść od tego zamiaru. To wywołuje ogólną radość, Mâlatî pada do nóg mniszki, która ją ściska i całuje, ściskają ją też obie przyjaciółki. Mâdhava i Makaranda opowiadają mniszce, jak ich Saudâminî wybawiła od gniewu i zemsty Kapâlakuṇḍali. Na to nadchodzi Saudâminî i ku zdziwieniu Mâdhavy i Makarandy wita Kâmandakî jako swą dawną mistrzynię. Mniszka dziękuje jej za wyświadczone jej dobrodziejstwo, a Mâlatî opowiada, jak się za nią ujęła Saudâminî, łajawszy Kapâlakuṇḍalę. Saudâminî wręcza

mniszce list Króla do Mâdhavy, w którym Król wyraża swą radość z powodu jego małżeństwa i Madayantikę daje Makarandzie za żonę. Zjawiają się teraz jeszcze Avalokitâ, Buddharakshitâ i Kalahamsa i tańczą dla okazania swej radości winszują i mniszce i Mâdhavie. Saudâminî raduje się zwłaszcza z tego, że spełniło się życzenie ojców młodej pary co do ich związku, co wywołuje zdziwienie Mâlatî i Mâdhavy, ale Kâmandakî wyjaśnia, że należało to zachować w tajemnicy dla uniknięcia gniewu Nandany. Wśród ogólnej radości i podziwu dla rozumu mniszki Mâdhava prosi ją jeszcze o łaskę, by w całym kraju wszystkim dobrze się działo, a Kâmandakî odpowiada evam astu (tak niech się stanie), i na tem kończy się nasz dramat. ✕

Mahâvîracarita w 7 aktach [1. wyd. Trithena Londyn 1848, potem Kalkutta 1857, tamże 1873, Kalkutta i Londyn 1877, Poona 1887, Bombay 1° 1892, 2° 1901, Madras 1904. – Przekład angielski Johna Pickforda Londyn 1871, 2° 1892].

Uttararâmacarita w 7 aktach [1. wyd. Kalkutta 1831, tamże 1862, tamże 1870, tamże 1876, Madras 1881, Poona 1881, Calcutta 1° 1881, 2° 1889; Bombay 1° 1888, 2° 1893; Nagpur 1895; Bombay 1° 1899, 2° 1903; Kumbhakonam 1900. – Przekłady: ~~[illegible]~~ angielskich 4, Wilsona, Tawneya (Calcutta 1871 i 2° 1874) i dwa dokonane przez Indusów; francuski przez F. Nève, Bruksela i Paryż 1880].

234. * Fabułę do swego dramatu zaczerpnął Bha-
vabhûti z literatury powieściowej, a mianowicie,
jak wykazuje Lévi, z dzieła Gunâḍhyi p. t.
Brihatkathâ (z pierwszych dwu wieków naszej
ery; dzieło to, napisane w narzeczu Paiśâćî, zagi-
nęło, ale przechowały się nam dwa skrócone
przekłady sanskryckie: Kathâsaritsâgara So-
madevy i Brihatkathâmañjarî Kshemendry).
Jakoż Kathâsaritsâgara zawiera w 13. księdze
opowiadanie o młodym braminie, studencie, który
się zakochał w siostrze swego kolegi Madîravati.
Ona, pokochawszy go również, posyła mu wieniec
przez siebie uwity; ale o jej rękę stara się wysoki
dygnitarz, więc ojciec nie śmie mu jej odmówić,
a odpalony konkurent opuszcza miasto i chce
się powiesić. Nie dopuszcza do tego inny młodzie-
niec, który się również zakochał w pewnej pannie
którą uratował od śmierci grożącej jej od rozszala-
łego słonia, lecz potem stracił zupełnie z oczu.
Obaj dodają sobie wzajemnie otuchy i idą
do pewnej świątyni, gdzie przychodzi właśnie
Madîravati w stroju weselnym, by tu sobie
życie odebrać. Przyjaciel bohatera przebiera się
w jej szaty, a kochankowie uciekają. Następnie
przebrany za kobietę młodzieniec wraz ze służebni-
cami Madîravati idzie do jej domu i tu
spotyka swą kochankę, która przed ślubem przy-
szła pożegnać przyjaciółkę, i z nią razem ucieka,

Jak widzimy, jest to bez mała ta sama fabuła co w naszym dramacie z małemi zmianami i dodatkami. Główne dodatki, to obłęd i rozpacz Mâdhavy w 9. akcie i scena z upiorami w akcie piątym; pierwszy z nich jest najwyraźniej naśladownictwem 4. aktu Urvaśî, ale, jak podnosi Lévi, kopja godna jest oryginału, odznacza się bowiem ogromną siłą kolorytu i patosu, drugi zapewne również jest naśladownictwem, bo analogiczne historje spotykamy również w literaturze powieściowej. Tak więc inwencja naszego poety bardzo jest ograniczona, brak mu daru twórczości, a rozwałkowanie fabuły na 10 aktów zdaniem Léviego spowodowała chęć rywalizacji z Śûdraką. Innemi wadami Bhavabhûtiego są jego charaktery bez indywidualności, obracające się w ciasnem kole, jakby odcięte od otaczającego je świata, czego nie spotykamy u Śûdraki (Lévi), pomimo iż nie można im odmówić wdzięku, szlachetności i energji (Schuyler, Macdonell), dalej nadużywanie elementu nadprzyrodzonego (Monier Williams) i motywu omdlewania (Schroeder), wreszcie język czasem zbyt sztuczny (wyrazy złożone liczące do 100 zgłosek, miary wierszowe bardzo skomplikowane jak strofa Daṇḍaka, złożona z 4 wierszów po 54 sylab). Za to obfituje

Bhavabhûti we wspaniałe opisy natury, lubując się zwłaszcza w opisach nie tyle jej ujmującego wdzięku, ile raczej w tem, co przyroda ma w sobie wielkiego i imponującego, a więc w obrazach okolic górzystych, które poznał na w swych stronach rodzinnych (Vidarbha = Berar w południowych Indjach). Jest on też mistrzem słowa; styl jego, sztuczniejszy od stylu Kâlidâsy, ale wygładzony, wiersz znakomity, to też pod względem formy, t.j. języka, przyznaje Lévi, że dramaty Bhavabhûtiego są arcydziełami, a autor sam oryginalnym jako pisarz, malarz i poeta. Umie on wyrażać głębokie i silne uczucia (Macdonell), fabuła zdaniem M. Williamsa bardziej zajmująca niż u Kâlidâsy, a także uczony nawet akcji dramatycznej mu nie zaprzecza. W Indjach uważają go za drugiego po Kâlidâsie dramaturga i mówią, że utwory Kâlidasy są <u>driśya</u>, godne widzenia (a więc bardziej sceniczne, wywołujące uczucie), utwory zaś Bhavabhûtiego <u>śravya</u>, godne słyszenia (wyrażające uczucie przez sam język). Już Klein w swej historji dramatu (III, Lipsk 1866) porównał nasz dramat z dramatem Szekspira „Romeo i Julja,“ tylko że utwór indyjski kończy się dobrze, a choć pełny uczucia, nie jest tragicznym. Rolę mniszki Kâmandaki gra u Szekspira ojciec Lorenzo.

W końcu do charakterystyki naszego poety dodać należy jeszcze i ten rys, że, jak podnosi Macdonell, element komiczny w jego dramatach jest bardzo słaby i że w żadnym z nich niema roli błazna. Mâlatîmâdhava, choć nie jest sztuką oryginalną, było naśladowanem przez niejakiego Uddandina (podobnie jak Mâlavikâgnimitra przez Harshę w Ratnâvalî i Priyadarśikâ). Dramat Uddandina p.t. Mallikâmâruta nazywa Henry plagjatem plagjatu.

Pokrótce tylko wspomnę o dwu pozostałych dramatach Bhavabhûtiego, których fabuła wzięta jest żywcem z Râmâyany. Takich dramatów romansowych, w których bohaterem jest niezmiernie popularny w Indjach Râma, mamy w literaturze indyjskiej cały szereg. Bhavabhûti nie był pierwszym, który udramatyzował historję Râmy; dramaty takie istniały już przed nim, i po nim powstawały dalsze, tak że Râmâyana była dla dramaturgów niewyczerpanem źródłem, zwłaszcza że, jak widzieliśmy, o oryginalność inwencji nie chodziło im bynajmniej, lecz raczej o piękność stylu. To też Bhavabhûtiego Mahâvîracarita jest, jak powiada Henry, tylko Râmâyaną podzieloną na akty i sceny, co prawda z dodaniem strof opisowych bardzo pięknych

Autor w niczem prawie nie odstępuje od swego
wzoru, do dramatu wprowadza mnóstwo
osób, a w ostatnim akcie stawia fantazji wi-
dzów niemożliwe wymagania pod względem tego,
co tej fantazji pozostaje do uzupełnienia.
Siedm aktów tego dramatu obejmują treść 6
pierwszych Ksiąg Râmâyany. I akt zaczyna się
w pustelni świętego wieszcza Viśvâmitry, u którego
bawią Râma i Lakshmana. Tu poznają oni córki
króla Janaki Sitę i Urmilę. O rękę Sity ubiega
się przez posła Râvana, ale Râma ją zdobywa,
złamawszy łuk Śivy; przedtem zabija demonkę Tâ-
dakę i otrzymuje od wieszcza broń nadprzyrodzo-
ną, potem zwycięża demona Mârîcę, a poseł Râ-
vany (demon) odchodzi zawstydzony. — II. Zwycięstwo
Râmy nad demonami napełnia strachem siostrę
Râvany× i jego ministra Mâlyavata, który przeciw
niemu wysyła Paraśurâmę. Ten przybywa do
miasta Mithilâ i wyzywa Râmę do walki za
złamanie łuku Śivy. Sitâ stara się odwieść od niej
swego męża, bojąc się o jego życie, ale Râma wy-
rywa się jej i wyzywa przeciwnika. — III. Paraśu-
râma gniewa się na zwłokę, spowodowaną ce-
remonjami ślubnemi, i ~~stara się~~ przechwala się przed
Viśvâmitrą, Daśarathą, Janaką i t.d., którzy na-
próżno starają się go ułagodzić. — IV. Râma zwy-
cięża przeciwnika, a potem godzi się z nim. W skutek
intryg Mâlyavata (Śûrpaṇakhâ przybiera postać
służebnicy Manthary i sieje niezgodę w rodzinie

× Śûrpaṇakhę

Daśarathy) Râma zostaje skazany na 14letnie wygnanie (bo Kaikeyî upomina się o dotrzymanie danej jéj przez króla obietnicy, i sam żąda od ojca dotrzymania słowa w chwili, gdy ma być wyświęconym na następcę tronu) i wyrusza do lasu wraz z Sîtą i Lakshmaną. — V. Sęp Sampâti opowiada bratu swemu Jaṭâyu o dzielności Râmy i poleca go jego opiece. Jaṭâyu widzi porwanie Sîty przez Râvaṇę i leci za nim, lecz ginie w obronie Sîty. R. i L. rozpaczają z powodu zniknięcia téj ostatniéj i szukają jéj w lesie. Tu ratują od śmierci wysłaną do Râmy z listem od Vibhîshaṇy (wygnanego brata Râvaṇy) kobietę, zabijając grożącego jéj życiu bezgłowego demona Kabandhę. Wskutek tego listu R. udaje się do Rishyamûka, zabiwszy po drodze Bâlina, króla małp i sprzymierzeńca Râvaṇy, poczem zawiera przymierze z Sugrîvą. — VI. Scena Lańkâ, zagrożona nadciągającem wojskiem małp pod wodzą Hanûmata, który podpala miasto, poczem małpy budują most, by wyspy ˣ z lądu dostać się na (Cylon) i oblegają miasto. Râvaṇa ginie w walce z Râmą, którego przywrócił do życia Hanûmat. — VII. Vibhîshaṇa sprowadza wóz napowietrzny Pushpaka, na który wsiadają R., L., Sîtâ i Sugrîva. Na nim udają się do Ayodhyi i opisują kraje, nad któremi przelatują od Cylonu do gór himalajskich. W stolicy witają Râmę jego bracia, królowe-wdowy i cały lud. Viśvâmitra wyświęca Râmę na króla.

Treść Uttararâmacarity wzięta jest z 7. księgi Râmâyany. Jest to raczéj poemat dramatyczny, niż dramat, szereg obrazów liryczych i opisowych, ale tak pięknych, że Lévi nie waha się nazwać go najpiękniejszym

utworem poezji indyjskiej, tyle tu jest epicznej wielkości, elegijnej tęsknoty i rzewności, wojowniczej dumy, malowniczego kolorytu i tyle uczucia. W 1. akcie Sîtâ jest przy nadziei, więc R. pragnie jej we wszystkiem dogadzać, a gdy S. wyraża życzenie odwiedzenia raz jeszcze tych miejscowości, gdzie z nim była na wygnaniu, R. natychmiast się zgadza, ulega jednak woli ludu, posądzającego Sîtę o niewierność z powodu jej porwania przez Râvanę i z bólem serca skazuje ją na wygnanie. W 2. akcie R. składa ofiarę konia. Vâlmîki opiewa jego czyny i wychowuje dwu młodzieńców powierzonych mu przez boginię. R., wiedziony przez ducha zabitego Śambûki, przybywa do pustelni Agastyi. 3. akt: Sîtâ z rozpaczy po opuszczeniu przez Lakshmanę rzuca się do Gangi, ale ta ratuje ją od śmierci wraz z jej dwoma synami, które powierzyła Vâlmîkiemu, Sîtę zaś czyni niewidzialną, by ją ustrzedz od demonów. Râma czuje jej obecność, na wspomnieniu o niej mdleje, a S., niewidzialna i dla niego, cuci go. Akt 4. Do pustelni Vâlmîkiego przybywa Janaka, spotyka tu Kauśalyę i oboje opłakują los swych dzieci. Odkrywają ich zabawy chłopców w pustelni, a jeden z nich, Lava, z rysów przypomina obojga R. i S. Naraz zbliża się wojsko z Koniem ofiarnym, głoszące, że R. jest najwyższym władcą. Lava sam jeden chce z wojskiem tem walczyć (Akt 5) i wyzywa dowódcę im. Candraketu (s. Lakshmany). Akt 6. Walkę ich opisują w rozmowie dwaj przyglądający się jej genjusze. R. kładzie koniec walce, Lava upokarza się przed nim. Nadchodzi Kuśa, a R. ma przed sobą obu swych synów, nie wiedząc o tem. Kuśa śpiewa mu ustęp z Râmâyany o R. i S. i do łez go porusza. W 7. akcie R. jest obecny na przedstawieniu dramatycznem odegranem przez Apsarasy pod dyrekcją Bharaty; treścią jego, to koleje opuszczonej przez niego Sîty, którą zaopiekowała się Gangâ. R. tak jest tem przejęty, że bierze przedstawienie za rzeczywistość, chce śpieszyć na ratunek Sîty, a gdy ta znika z boginiami Gangą i Prithivî, mdleje. Wówczas zjawia się rzeczywista Sîtâ, cuci go, lud ją wita jako królowę, a Vâlmîki przedstawia Râmie jego synów Kuśę i Lavę. Ci dwaj chłopcy przypominają w Cymbelinie Szekspira dwóch młodzieńców wychowanych przez pustelnika Bellariusza.

O pochodzeniu Bhavabhûtiego już wyżej wspomniałem. Był on rodem z południ. Indyj, a że zna dobrze Ujjayinî, więc tam zapewne część życia spędził. Był on protegowanym króla Yaśovarmana z Kânyakubja (Kanauj), który sam był poetą. Z tego wynika, że żył w 1. połowie 8. wieku. Z dramatów jego zdaniem Bhandarkara Mahâvîracarita jest zapewne najpierwszym, Mâlatîmâdhava drugim, a ostatnim Uttararâmacarita.

Viśâkhadatta. Mudrârâkshasa. [1. wyd. Calcutta 1831, tamże 1870, tamże 1873, tamże 1881, Mysore 1883, wyd. Telanga 1, Bombay 1884 & 2, 1893, 3, 1900 Bombay Sanskrit Series. Ahmedabad 1900 i Bombay 1900. – Przekłady: angielski Wilsona; francuski V. Henry Paryż 1888; niemiecki Fritzego Lipsk 1886 w UB.; włoski Marazziego Mediolan 1874; dwa indyjskie.] Jest to nâṭaka w 7 aktach prawie zupełnie bez ról kobiecych. Modlitwa wspomina o chytrości Śivy, który w odpowiedzi na pytanie zazdrosnej małżonki o tę, którą ma na głowie, t.j. o Gangę (którą spadającą z nieba na ziemię powstrzymał swą głową) mówi wykrętnie, że ma na głowie sierp księżyca. Chytrość ta Śivy i jego taniec niech będą obecnym ku zbawieniu. W Prologu dyrektor teatru zapowiada przedstawienie dramatu Viśâkhadatty (syna Prithu, a wnuka Vâteśvaradatty) p.t. Mudrârâkshasa. Ale przedtem chce pójść do domu do żony i w domu zastaje, podobnie jak w „Wózku glinianym" przygotowania do uczty. Zapytana o nie żona odpowiada, że zaprosiła do siebie pobożnych kapłanów, a to z powodu zapowiedzianego zaćmienia księżyca. W mniemaniu Indów zaćmienie to spowodowane jest tem, że demon Râhu pożera Candrę (t.j. Księżyc). Usłyszy tę rozmowę ktoś za sceną i, sądząc, że mowa o królu Candrze czyli Candraguptcie, z gniewem woła: „Kto chce pokonać Candrę, gdy ja żyję?", a dyrektor wyjaśnia żonie, że wypowiedział

te słowa ten, który zniszczył dom Króla Nandy (osadził na tronie Candraguptę) i myśli, że teraz ktoś się na tego ostatniego porywa.

Akt I. W 1. akcie występuje bohater dramatu Cāṇakya, minister nowego Króla Candragupty, który ślubował nie splatać swych włosów aż do chwili osiągnięcia swego celu. Rozpoczyna on swe słowa: „Kto chce pokonać Candraguptę, gdy ja żyję?", odgraża się wrogom swego pana, potem przywołuje ucznia swego Śārṅgaravę i każe sobie podać krzesło. Z następującego teraz długiego monologu dowiadujemy się, że minister Króla Nandy im. Rākshasa połączył się z Królem Malayaketu, oburzonym z powodu zamordowania ojca Parvateśvary, i teraz z licznem wojskiem chce wyruszyć przeciw Candragupcie. Cāṇakya, obrażony przez Nandę, który mu kazał ustąpić z zajętego przezeń pierwszego miejsca na zgromadzeniu, poprzysiągł mu zemstę, którą też spełnił, bo zrzucił z tronu Nandę i ród jego wytępił, a na tronie osadził Candraguptę z rodu Maurya. Ale Rākshasa, wierny dawnej dynastji, pozostał przy życiu; jego trzeba pozyskać dla nowego władcy, zwłaszcza że nie często spotkać można mężów tej miary, co on, łączących w sobie wierność, rozum i odwagę. Aby go pozyskać, Cāṇakya roztoczył całą sieć intryg, mających do tego doprowadzić, i wszędzie osadził swych szpiegów, między innymi za pośrednictwem bramina Indusarmana,

przebranego za mnicha, nawiązał stosunki z Râkshasą i innymi ministrami Nandy. On sam jako kanclerz Candragupty objął rządy, król nie wtrąca się do polityki. W tej chwili nadchodzi przebrany szpieg Nipuṇaka, śpiewając pieśń na cześć Yamy, boga śmierci; chce on wejść do domu Câṇakyi, ale uczeń tego ostatniego nie chce go wpuścić. Spostrzegłszy go i poznawszy, Câṇakya zaprasza go do siebie, a szpieg zdaje mu sprawę z tego, co udało mu się wybadać. Oświadcza tedy, że lud przywiązany jest do nowego władcy, ~~ten~~ ~~że~~ z wyjątkiem trzech mężów, stojących po stronie Râkshasy, a są nimi mnich Jîvasiddhi, pisarz Śakaṭadâsa i jubiler Candanadâsa. Co do pierwszego, to Câṇakya wie, że to jego własny szpieg; drugiego chce on uczynić nieszkodliwym za pośrednictwem Siddhârthaki, a co do trzeciego, to jest on najlepszym przyjacielem Râkshasy, ponieważ jemu powierzył minister swą żonę i synka. O prawdziwości tego faktu przekonywa szpieg Câṇakyę, wręczając mu sygnet z imieniem Râkshasy, który jego żonie zsunął się z palca [w domu jubilera]. Câṇakya, biorąc pierścień, mówi: „teraz, Râkshaso, mam cię już w ręku." Po odejściu szpiega, Câṇakya zabiera się do pisania, ale przerywa mu odźwierna, oznajmiając, że król pragnie wypełnić ceremonje za zmarłego Parvateśvarę, a klejnoty jego rozdać braminom. Câṇakya pochwala zamiar króla i posyła do niego po klejnoty, które sam chce rozdać najgodniejszym,

poczem powraca do swego listu, który miał napisać; po namyśle jednak woli go nie pisać sam, posyła więc ucznia do Siddhârthakli, by kazał list napisać Śakaṭadâsie, nie mówiąc, że to czyni z rozkazu Cânakyi. Wkrótce zjawia się Siddhârthaka z gotowym listem, napisanym ręką Śakaṭadâsy. Cânakya podziwia piękne pismo, a przeczytawszy list ~~(tkwiący na śmierć pójście królów sprzymierzonych z Malayaketu)~~ˣ, każe go zapieczętować pierścieniem Râkshasy. Potem daje Siddhârthace polecenie, by, porozumiawszy się z katami, Śakaṭadâsie pomógł do ucieczki, żądał za to nagrody od Râkshasy i wstąpił na jakiś czas do jego służby. Prócz tego uczniowi swemu każe oznajmić w imieniu króla, że Jîvasiddhi za zabójstwo Parvateśvary, spełnione na żądanie Râkshasy, ma być wygnany z miasta, i że pisarz Śakaṭadâsa, za to, że z poduszczenia Râkshasy, ciągle nastawał na jego życie, ma być na pal wsadzony. Uczeń odchodzi, a potem Siddhârthaka z listem i pierścieniem. Cânakya każe teraz przywołać złotnika Candanadâsę, który zaraz się zjawia. Kanclerz przyjmuje go grzecznie, prosi go, by usiadł, wypytuje go, czy dobrze mu się w handlu powodzi. Candanadâsa jest tem wszystkiem zaniepokojony, ale uspokaja się, gdy mu kanclerz

ˣ(o którym będzie mowa w 5. akcie)

oświadcza, że pieniędzy od niego nie żąda. Natomiast zarzuca mu Cāṇakya, że działa przeciw Królowi, bo w domu swoim udziela przytułku rodzinie Rākshasy. Candanadāsa zrazu przeczy temu, a potem przyznaje, że rodzina Rākshasy była w jego domu, lecz że nie wie, gdzie się teraz znajduje. Tu słychać hałas za sceną, a uczeń Cāṇakyi oznajmia, że to mnicha Jīvasiddhi wyganiają z miasta; wkrótce potem znów daje się słyszeć hałas; to, jak objaśnia tenże uczeń, Śakaṭadāsę prowadzą na śmierć. Cāṇakya zwraca się do złotnika z uwagą, że tak Król karze swych wrogów, i żąda od niego, by wydał mu rodzinę Rākshasy i tem uratował własne życie. Ale Candanadāsa oświadcza znów, że uczynić tego nie może, bo niema jej w jego domu, więc Cāṇakya, podziwiając w duchu jego szlachetność, udaje gniew i każe go aresztować, by go potem Król skazał na śmierć. Po odejściu złotnika kanclerz pewny jest swego, bo wie, że Rākshasa kosztem własnego życia zechce ocalić przyjaciela. Tymczasem znów słychać hałas za sceną. Pokazuje się, że Śakaṭadāsa wraz z Siddhārthakiem uciekli z miejsca stracenia. Kanclerz, udając gniew, każe go ścigać, a dowiedziawszy się, że uciekli również ci, którym tamtych gonić polecił, odgraża się, że wszystkich schwyta, ale w duchu tryumfuje, bo nie wątpi, że intrygami swemi pozyska Rā-

246. Ksiązę dla swego Króla.

Akt II. W 1. scenie występuje ~~sługa~~ zwolennik Râkshasy ×Virâdhagupta przebrany za poskramiacza węży, by się w ten sposób dostać do Kanclerza. Zrazu mówi do przechodniów po prakrycku, potem zaś sam do siebie po sanskrycku jako człowiek wykształcony. Wyraża się on z uznaniem o mądrości Cânakyi, ale z drugiej strony zdaje mu się, że Râkshasa, mając za sprzymierzeńca Króla Malayaketu, pokona swego przeciwnika. W następnej scenie mamy monolog Râkshasy, który płacząc boleje nad upadkiem dynastji Nandy i pragnie pomścić swego Króla. Rodzinę swą pozostawił u Candanadâsy (w mieście Pâtaliputra), aby oczekiwano tam jego powrotu i nie ustawano w pracy nad przyprowadzeniem do skutku jego planów i intryg, których celem jest śmierć Candragupty. Na to wchodzi podkomorzy Króla Malayaketu i wręcza mu od niego klejnoty w podarunku, których Râkshasa nie chce z początku włożyć na siebie, bo jeszcze nie odebrał tronu Candragupcie; potem jednak, by nie sprzeciwiać się woli królewskiej, przystraja się w nie. Po odejściu podkomorzego sługa oznajmia mu przybycie poskramiacza węży, ale Râkshasa, ostrzeżony drganiem lewego oka, uważanem za złą wróżbę, nie chce go widzieć i każe go odprawić, obdarzywszy go datkiem. Ale poskramiacz posyła mu wierszyk tej treści, że pszczoła ze wszy-

słkich kwiatów zbiera miód, który nie jej samej lecz innym pożytek przynosi. Przeczytawszy to, Râkshasa odgaduje ukryte znaczenie i domyśla się, że to pewnie szpieg Virâdhagupta przybywa z miasta Kwiatów (Kusumapura = Pâṭaliputra), każe go więc wpuścić. Ujrzawszy go, minister wita go jego prawdziwem imieniem, ale wymówiwszy je do połowy, urywa i oświadcza słudze, że chce się rozerwać, oglądając węże, i każe mu odejść. Pozostawszy sam na sam z Râkshasą, Virâdhagupta opowiada mu, jak nie powiodły się wszystkie plany, mające na celu śmierć Candragupty. Osoba, która miała otruć go, otruła Parvateśvarę; łuk tryumfalny, który miał runąć na Candraguptę, spadł na brata Parvateśvary i zabił go; truciznę podaną Candragupcie musiał na rozkaz Câṇakyi wypić lekarz, który ją przyrządził; przekupiony przez Râkshasę sługa, mający króla uśmiercić, został schwytany i stracony, a również i inni zabójcy zostali przez Câṇakyę wyśledzeni i spaleni wraz z domem, gdzie się ukrywali. Pomimo tych wszystkich niepowodzeń Virâdhagupta prosi, by Râkshasa nie dał się odwieść od przeprowadzenia swych zamiarów, a potem opowiada o wygnaniu mnicha Jîvasiddhiego, o wbiciu na pal Śakaṭadâsy, wreszcie o zaaresztowaniu Candanadâsy, który przedtem jeszcze żonę Râkshasy odesłał na inne bezpieczniejsze miejsce. Râkshasa głęboko jest dotknięty temi wieściami, zwłaszcza ozna-

kuje śmierć Śakaṭadâsy, choć zazdrości mu, że poległ za swego Króla i sobie wyrzuca, że jeszcze żyje, a również boleje nad losem Cāndanadâsy. Naraz oznajmiają mu przybycie Śakaṭadâsy, a Râkshasa zrazu wierzyć temu nie chce, bo przed chwilą słyszał o jego straceniu. Śakaṭadâsa wchodzi wraz z Siddhârthaką, którego przedstawia ministrowi jako swego wybawcę. Râkshasa zdejmuje z siebie klejnoty i wręcza je Siddhârthace; ten pada mu do nóg i prosi go, by je na razie przechował dla niego w swym skarbcu pod jego pieczęcią, a pieczęcią tą jest znany nam sygnet Râkshasy. Spostrzega go minister i pyta Siddhârthakę, skąd ma ten pierścień, a on odpowiada, że go znalazł przed domem Candanadâsy, a usłyszawszy od Śakaṭadâsy, że wyryte na nim imię kanclerza, zwraca mu go dobrowolnie, a potem prosi go, by go przyjął na służbę, na co Râkshasa chętnie się zgadza. Po odejściu Siddhârthaki i Śakaṭadâsy Virâdhagupta opowiada dalej, że między Królem a Cāṇakyą istnieje nieporozumienie. Uradowany tem Râkshasa każe mu znowu wrócić w przebraniu do Kusumapury, i polecić w jego imieniu niejakiemu bardowi, by gniew Króla na ministra podsycał, i przez Karabhakę przesłać mu potajemnie wiadomości. Virâdhagupta odchodzi,

a wchodzi natomiast sługa, przysłany przez Śakaṭadâsę z klejnotami, które mu chcą sprzedać, aby kanclerz ocenił ich wartość. Są to klejnoty Parvateśvary, o których była mowa w 1. akcie. Râkshasa ogląda je, przyznaje, że są bardzo cenne, i poleca je kupić, a potem oddaje się radości z powodu niezgody między Candraguptą a Câṇakyą i sądzi, że stanął nareszcie u celu swoich pragnień.

Akt III. Rzecz dzieje się znów w stolicy Candragupty. Podkomorzy królewski z rozkazu swego pana każe przyozdobić zamek z powodu święta pełni księżyca. Nadchodzi wkrótce Candragupta i mówi na stronie, że mu Câṇakya kazał udawać, iż między nimi istnieje nieporozumienie; chce zatem spełnić rozkaz swego mistrza, choć mu to ciężko przychodzi. Przybywszy do zamku, wypowiada monolog o piękności jesieni, a następnie zwraca się do podkomorzego z zapytaniem, dlaczego miasto nie obchodzi uroczystości pełni księżyca; tamten z wahaniem odpowiada, że obchód został zakazany przez Câṇakyę. Król posyła go po ministra. W następnej scenie Câṇakya zajęty jest swemi planami politycznemi. Ze strachem przychodzi do niego podkomorzy, wyszukując w duchu na upokorzenie, któremu sługa poddać się musi, pada przed nim na kolana i oznajmia mu, że król pragnie go widzieć. Câṇakya gniewnie

pyta, czy Król już słyszał o jego zakazie obchodu święta i kto mu to powiedział, wyrzuca mu, że służba królewska stoi po stronie nieprzyjaciela przeciwko niemu, wreszcie udaje się do Króla, siedzącego na tronie. Ten, powstawszy, obejmuje z czcią jego nogi i prosi go, by usiadł. Cāṇakya pyta Króla, dlaczego go wezwał, a Candragupta prosi, by mu wytłumaczył, w jakim celu zakazał obchodu uroczystości, bo przecie bez celu nic nigdy nie czyni. Wówczas Cāṇakya odpowiada, że Król nie potrzebuje się o to troszczyć, bo to rzecz ministra, a on wie, co robi. Król z gniewem spogląda wokoło, a za sceną dają się słyszeć głosy dwóch bardów. Jeden z nich opiewa piękność jesieni i wzywa błogosławieństwa bogów Śivy i Vishṇu; drugi natomiast śpiewa o lwach i Królach, którzy nie znoszą oporu, bo ten tylko zasługuje na nazwę Króla, który, jak Candragupta, własną wolę przeprowadza. Słyszy to Cāṇakya i poznaje w tem intrygę Rākshasy. Król każe podkomorzemu dać bardom sto tysięcy złotych, ale Cāṇakya z gniewem zatrzymuje podkomorzego, chcącego wypełnić rozkaz królewski, i wyrzuca Królowi, że nie w porę taką sumę wydaje. Candragupta odpowiada, że jeśli minister tak mu na każdym kroku się sprzeciwia, to nie jest on Królem, lecz więźniem, Cāṇakya zaś mówi, że w tem położeniu jest każdy Król, który nie

~~po~~ sądzi sam; niech więc sam obejmie rządy, jeśli mu się to nie podoba. Król odpowiada, że tak uczyni, a minister oświadcza, że bardzo z tego będzie zadowolony. Teraz Król żąda odpowiedzi na pytanie, dlaczego Kanclerz zakazał obchodu, a Cânakya mówi, że pierwszym powodem do tego było sprzeciwienie się rozkazowi Królewskiemu, bo gdy setki Królów są mu posłuszni, a on jeden tylko nieposłuszny, to świadczy to o kaźności jego rządów. Potem wymienia mu cały szereg mężów, którzy, odstąpiwszy Króla, przeszli do obozu Malaya-Ketu, a których ani siłą ani dobrocią nie mógł zatrzymać na ich stanowiskach; Malayakketu gotuje się do wojny, nie pora więc teraz myśleć o uroczystości, lecz o walce z nieprzyjacielem. Król dalej wypytuje Kanclerza, dlaczego pozwolił uciec przeciwnikowi oraz Râkshasie, któremu przyznaje wyższość nad Cânakyą, a wreszcie odmawia temu ostatniemu wszelkiej zasługi; bo to, co się stało, zawdzięcza nie jemu, lecz losowi. Cânakya odpowiada, że przecież on, a nie kto inny, ślubował zemstę Nandzie i on tylko cały jego ród wytępił, ale Król powtarza, że to się stało zrządzeniem losu. Cânakya mówi, że głupi tylko wierzy w potęgę przeznaczenia, a Król, że nie jest mądrym, kto sam się chwali. Wreszcie Kanclerz wybucha gniewem i tupie nogą, grożąc, że nowy ślub uczyni, a Candragupta, przerażony tem, obawia się, czy czasem

Cāṇakya nie gniewa się naprawdę. Gwałtowna ta sprzeczka kończy się tem, że Kanclerz oddaje Królowi swój sztylet, godło władzy kanclerskiej, aby go powierzył Rākshasie, jeśli go uważa za lepszego, poczem, odgrażając się rywalowi, odchodzi. Pozostawszy sam, Król każe podkomorzemu ogłosić poddanym, że odtąd on sam sprawować będzie rządy i że Cāṇakya nic już nie znaczy. Podkomorzy daje wiarę temu oświadczeniu, bo Król wymówił imię Cāṇakyi bez dodatku „czcigodny." Candragupta, odchodząc, mówi, do siebie, że chciałby się skryć pod ziemię, choć ×na wyraźny rozkaz swego mistrza uchybił przeciw należnej mu czci, i dziwi się, że temu, który naprawdę znieważa swego nauczyciela, serce nie pęka ze wstydu.

× tylko

<u>Akt IV.</u> Scena jest, jak w 2. akcie, stolica Króla Malayaketu. Do Rākshasy przybywa z Kusumapury posłany tam przezeń Karabhaka, wyrzekając na ciężką służbę, bo kazali mu przebiedz przeszło 100 mil (<u>yojana</u>) tam i napowrót. Odźwierny, mający go zameldować, mówi, że Kanclerz jeszcze nie wstał, bo go boli głowa z powodu licznych trosk o dobro państwa. W następnej scenie występuje Rākshasa w swej sypialni w towarzystwie Śakaṭadāsy, przygnębiony niepowodzeniem, zmęczony bezsennemi nocami, a w chwili, gdy ~~wyrazi~~ w swym monologu wymawia imię Cāṇakyi, odźwierny zbliża się ze

słowami powitania: „niech zwycięża...” Râksha-
sa kończy swe zdanie: „(czyli Cāṇakya) mógłby być
pozyskanym przez ugodę?” a odźwierny swe
powitanie słowem „Kanclerz.” W ten sposób obu-
stronne słowa łączą się tak: „~~niech zwy~~ Cāṇa-
kya niech zwycięża” i „mógłby być pozyska-
nym przez ugodę Kanclerz,” a przytem Râksha-
sa odczuwa w tej chwili drganie lewego oka,
co ~~wszystko~~ jest złą wróżbą, że wszystko to
się sprawdzi. Râkshasa pomimo tego jednak
nie myśli zaniechać swych planów, każe
wprowadzić Karabhakę, ale już nie pamięta,
jakie mu dał zlecenie. W tej chwili zjawia się
sługa z laską bambusową, torując drogę swe-
mu panu Malayaketu, który przybywa
odwiedzić cierpiącego Râkshasę. W towarzy-
stwie jego znajdują się Bhâgurâyaṇa i pod-
komorzy. Temu ostatniemu każe odprawić całą
świtę i samemu odejść wraz ze służbą, poczem
zostaje sam z Bhâgurâyaṇą, który mu tłumaczy,
że Râkshasa, który nienawidzi tylko Cāṇakyę,
nie zaś Candraguptę, powinienby się z nim pogo-
dzić, gdy ten, nie mogąc dalej znieść pychy swe-
go kanclerza, złoży go z urzędu. Po tej rozmowie
obaj wchodzą do domu Râkshasy i z daleka
przysłuchują się jego rozmowie z Karabhaką.
Kanclerz przypomniał już sobie o danem temu
ostatniemu zleceniu i wypytuje go o rezultat

zabiegów barda, mającego poróżnić Candraguptę z Cāṇakyą. Karabhaka opowiada, że Cāṇakya sprzeciwił się woli królewskiej co do obchodu uroczystości i że wtedy właśnie ów bard swym śpiewem starał się króla pobudzić do gniewu, tak że król, wystawiając Rākshasę, Cāṇakyę złożył z urzędu. Ale Rākshasa wie dobrze jak mądrym jest Cāṇakya, więc sam fakt jego sprzeczki z Candraguptą i złożenia go z urzędu nie wystarcza mu, pyta tedy dalej, czy nie było innych, ważniejszych powodów do poróżnienia między nimi. Karabhaka odpowiada, że ~~król~~ takie powody istnieją, bo król zarzuca ministrowi, że pozwolił na ucieczkę Malayaketu i Rākshasy. Ten ostatni jeszcze nie dowierza, a dowiedziawszy się, że Cāṇakya dotąd bawi w stolicy, uważa to za podejrzane, zna bowiem jego mściwość i popędliwość i dumę. Ale te obawy rozprasza Śakaṭadāsa, tłumacząc, że Cāṇakya mógł się już przekonać, jak trudno mu było dopiąć swego celu, więc teraz boi się następstw ponownej zemsty. W tej chwili zbliża się do Rākshasy Malayaketu, który słyszał całą poprzednią rozmowę, i pyta go o zdrowie. Rākshasa odpowiada, że cierpienie jego ustąpi wówczas, gdy Malayaketu zostanie wyświęconym na króla, że teraz niema

już powodu do zwłoki, bo można uderzyć na nieprzyjaciela, gdy się on poróżnił ze swym kanclerzem. Malayaketu jest innego zdania: poróżnienie między Candraguptą a znienawidzonym przez poddanych Cāṇakyą przysporzy tylko królowi zwolenników. Rākshasa zbija ten argument, bo złożenie z urzędu kanclerza nie wpłynie na tych, którzy przywiązani są do dawnej dynastji i nienawidzą samego króla. Na dalsze pytania Malayaketu odpowiada Rākshasa, że Candragupta dotąd sam nie rządził, lecz tylko przez Cāṇakyę; gdy więc zabraknie ~~tego ostatniego~~ kanclerza, łatwo będzie pokonać króla, wszystko zatem zależy od decyzji Malayaketu. Ten ostatni decyduje się na walkę i odchodzi. Rākshasa każe przywołać astrologa (a jest nim przebrany za mnicha Jīvasiddhi, szpieg Cāṇakyi) i każe mu wyznaczyć szczęśliwy dzień do walki. Astrolog wyznacza dzień pełni, a na uwagę Rākshasy, że pełnia nie zapowiada szczęścia, tłumaczy, że inne konjunktury pomyślne przeważają. Rākshasa każe mu się jeszcze naradzić z innymi astrologami, ale on odmawia i na zapytanie ministra, czy się na niego gniewa, odpowiada, że nie on, lecz los gniewa się na Rākshasę za to, że swoich porzucił i połączył się z nieprzyjacielem. Po jego odejściu Rākshasa każe służbie wyjrzeć, jaka

jest porą dnia, a dowiedziawszy się, że słońce ma się ku zachodowi i sam się przekonawszy o tem, bo cień drzew się odwrócił, mówi, że tak samo słudzy porzucają ~~się~~ swego pana, gdy ten traci swą władzę i swe mienie.

Akt V. Rzecz dzieje się w obozie Malayaketu. We wstępie do tego aktu występuje Siddhârthaka z listem i paczką z klejnotami; jedno i drugie zaopatrzone pieczęcią Râkshasy (p. w.). Chce się on udać do Pâṭaliputry, gdy naraz spotyka mnicha-astrologa, a że spotkanie mnicha jest złym prognostykiem, więc chce go zażegnać i spojrzeć na słońce. Potem pyta mnicha, czy dzień jest szczęśliwy do podróży, a ten, śmiejąc się, odpowiada, że za późno o to pyta, bo się już ostrzygł (a czynność tę wykonywano tylko w szczęśliwym dniu); że to zresztą jest rzeczą obojętną, bo bez pozwolenia od Bhagurâyany z pieczęcią Malayaketu czy też kanclerza nikogo z obozu nie wypuszczą. On sam ma się udać do Pâṭaliputry i musi się postarać o przepustkę.

W następnej scenie widzimy Bhâgurâyanę w namiocie. Każe on słudze wpuszczać tych, którzy żądać będą przepustki, a pozostawszy sam, wyrzuca sobie, że Malayaketu tak jest dla niego dobry, a on go oszukuje (jako wysłaniec Câṇakyi), ale pociesza się tem, że spełnia tylko rozkaz swego pana i że nie wolno mu

zastanawiać się nad tem, czy czyni dobrze, czy źle.
Zbliża się Malayaketu, który zaczyna wątpić o
wierności Râkshasy, i z daleka przygląda się
Bhâgurâyanie, do którego właśnie wpuszczono
mnicha, żądającego przepustki. Mnich na pyta-
nie, czy go Râkshasa gdzie posyła, zatyka sobie
uszy i daje do zrozumienia, że coś cierpi do niego,
a potem, sądząc, że dostatecznie go zaciekawił,
zwierza mu się, że zawarł przyjaźń z Râkshasą,
który spowodował śmierć Parvateśvary, że jako
przyjaciel Râkshasy został haniebnie wygnany
z Pâtaliputry, a teraz obawia się o własne życie,
bo Râkshasa nie przebiera w środkach. Słyszy
to Malayaketu i podchodzi do nich, a mnich
zadowolony, że dopiął swego, odchodzi. Malaya-
ketu żali się na przyjaciela, który go zdradził i
ojca mu zabił, a Bhâgurâyana, który ma
od Cânakyi rozkaz oszczędzania życia Râksha-
sy, stara się wziąć go w obronę, tłumacząc jego
postępowanie koniecznością polityczną, i prosi
Malayaketu, by na razie nie pozbawiał go
swej łaski, dopóki nie zdobędzie państwa Nan-
dów. Król zgadza się na to. W tej chwili przy-
prowadzają związanego Siddhârthakę, który
bez przepustki chciał się wymknąć z obozu,
a który na pytanie Bhâgurâyany odpowiada, że
jest sługą Râkshasy i że z powodu ważnej i pil-
nej sprawy nie postarał się o przepustkę. Odbie-

nają mu list z pieczęcią Râkshasy (ten sam, o którym była mowa w 1. akcie), a Malayaketu sam go odczytuje: jest on bez adresu i bez podpisu, ale piszący dziękuje za usunięcie przeciwnika, prosi o nagrodę dla ~~sprzymierzeńców~~ przyjaciół, którzy, otrzymawszy ziemię, słonie i skarby obecnego swego sprzymierzeńca, zniszczą go i przejdą na stronę adresata, a wreszcie wspomina o załączonych klejnotach jakkolwiek o tem, że treść listu uzupełni ustnie Siddhârthaka. Ten ostatni, zapytany, kto list napisał, odpowiada, że nie wie, więc Bhâgurâyana każe go ubiczować, by wszystko wyznał. Podczas biczowania wypada mu paczka z klejnotami, zapiecztowana również pieczęcią Râkshasy, a Malayaketu poznaje klejnoty, które posłał w darze Râkshasie, i nie wątpi, że list napisał Râkshasa do Candragupty. Potwierdza to wezwany znów Siddhârthaka, który w dalszem zeznaniu podaje też treść tego, co miał ustnie powiedzieć Candragupcie, i wymienia imiona tych królów, którzy mieli otrzymać ziemię, i tych, którzy żądali słoni i skarbów Malayaketu. Ten ostatni ze zdumieniem słyszy o zdradzie swych sprzymierzeńców i każe wezwać do siebie Râkshasę. W następnej scenie Râkshasa zastanawia się nad tem, czy siły jego dorównują siłom Candra-

gupty, i ma nadzieję pokonać przeciwnika. Wydaje więc rozkaz, w jakim porządku sprzymierzeni Królowie mają wyruszyć na nieprzyjaciela, gdy odźwierna oznajmia mu, że wzywa go Malayaketu. Râkshasa ubiera się w nabyte niedawno klejnoty (bo te, które mu przysłał Malayaketu, darował Siddhârthace) i ze złem przeczuciem staje przed Królem. Ten mówi mu, że go oddawna nie widział, a Râkshasa tłumaczy się, że zajęty był porządkiem wymarszu wojsk, który mu wyjawia. Malayaketu spostrzega, że ma być otoczony przez tych właśnie, którzy go zgubić pragną, ale nie zdradza się z tem, tylko pyta, czy wysłał kogo z listem do Kusumapury, a gdy Râkshasa przeczy temu, zapytuje go wprost, dlaczego tam posłał Siddhârthakę. Teraz dopiero Râkshasa zauważa obecność tego ostatniego i pyta go, co się stało. Siddhârthaka z płaczem mówi, że wśród tortur zdradził jego tajemnicę, a Bhâgurâyaṇa dopowiada, że miał on być wysłany ~~z lis~~ przez Râkshasę z listem do Candragupty. Râkshasa pyta Siddhârthakę, czy to prawda, a ten mówi, że tak rzeczywiście powiedział, gdy go biczowano. Wówczas minister oświadcza, że zeznanie to jest nieprawdą, a gdy mu odczytują list, mówi, że to intryga nieprzyjaciela. Pokazują mu klejnoty, ~~która~~ miał

postać Candragupcie, ale Râkshasa oświadcza, że klejnoty te darował Siddhârthace, a co do pieczęci, że może być podrobioną. Wtedy Bhagurâyaṇa pyta, kto napisał list, a Siddhârthaka zrazu milczy, a potem odpowiada, że napisał go Śakaṭadâsa, czemu Râkshasa wierzyć nie chce. By rzecz wyjaśnić, posyłają po pieczęć i po próbę pisma Śakaṭadâsy, a porównanie obu pism stwierdza ich tożsamość. Râkshasa boleśnie jest tem dotknięty, bo nie przypuszczał, by Śakaṭadâsa mógł go zdradzić. Ale nie dosyć na tem: w klejnotach, które Râkshasa ma na sobie, Malayaketu poznaje klejnoty swego ojca, a że tak jest w istocie, potwierdza z płaczem odźwierna. Râkshasa wyjaśnia, że kupił je od handlarza, którego mu zapewne Câṇakya przysłał, ale Malayaketu nie daje temu wiary. Wobec tylu przygniatających dowodów Râkshasa postanawia nie przeczyć dłużej, jednakże na dalsze pytania, co znaczy list i szkatułka z klejnotami oraz kto zabił Parvateśvarę, powołuje się na zrządzenie losu, a gdy Malayaketu wymienia mnicha Jîvasiddhiego, przekonywa się, że i ten jest szpiegiem Câṇakyi. Teraz Malayaketu wydaje wyrok na rzekomych zdrajców i tych królów, którzy żądać mieli ziemi, każe zakopać w ziemi, tamtych zaś, którzy żądać mieli jego słoni, każe roztratować słoniami,

Potem, wracając się do Râkshasy, mówi mu, że on nie jest zdrajcą Râkshasą, lecz Malayaketu, pozwala mu zatem odejść i połączyć się z Candraguptą; on się go nie boi, chociaż Râkshasa będzie po jego stronie. Bhâgurâyana nakłania Króla, by nie zwlekał z oblężeniem Kusumapury, a pozostawszy sam, Râkshasa opłakuje śmierć sprzymierzonych królów. Co ma teraz począć? Mógłby jako asceta pójść do lasu, ale czy znajdzie tam spokój, mając serce pełne nienawiści? Odebrać sobie życie, by połączyć się ze zmarłym królem Nandą, póki wróg jeszcze żyje, to dobre dla kobiet. Mógłby wprawdzie szukać śmierci w walce z nieprzyjacielem, ale temu stoi na przeszkodzie inna sprawa, sprawa wyzwolenia z więzów przyjaciela Candanadâsy.

<u>Akt VI.</u> We wstępie do tego aktu spotyka Siddhârthaka dawno niewidzianego przyjaciela Samiddhârthakę i opowiada mu, że po straceniu pięciu sprzymierzeńców Malayaketu został opuszczony przez pozostałych i wzięty w niewolę, a Cânakya pobił na głowę wojska nieprzyjacielskie; co do Râkshasy, to ~~udał się~~ wszedł do Kusumapury, prawdopodobnie, by wyratować przyjaciela swego Candanadâsę. Ale dla niego niema już ratunku, Cânakya bowiem kazał go stracić i na katów wyznaczył jego (Siddhârthakę) i Samiddhârthakę. Oburza się na to ten ostatni i pyta, czy niema

innych ludzi do tak wstrętnego dzieła, ale Samid-
dhârthaka odpowiada, że sprzeciwiać się rozka-
zowi Cânakyi nie można, i zabiera z sobą przy-
jaciela, by rozkaz ten wypełnić. Następująca scena
odgrywa się w ogrodzie w pobliżu Kusumapury.
Wysłany przez Cânakyę człowiek ze sznurem
w ręku czatuje na przybycie Râkshasy. Jakoż
zjawia się w przebraniu były minister, idący
do miasta, płacze nad powodzeniem wrogów,
którym bogini szczęścia wiernie sprzyja, i nad
własnem nieszczęściem, woli jednak umrzeć, niż
pogodzić się z nieprzyjacielem. Miejscowość jest
mu dobrze znaną; tu widywał swego pana, wy-
jeżdżającego konno na łowy, tu on sam bywał,
jak król w otoczeniu królów, a teraz skrada się
tu jak złodziej. Ogród zapuszczony, staw wy-
schnięty, drzewa bez owoców, pokaleczone przez siekie-
rę lub spróchniałe, ziemia porosła trawą — wszy-
stko to zdaje się być przejęte smutkiem. Wśród
tych rozmyślań Râkshasa siada na kamieniu,
by spocząć trochę, ale dochodzą go okrzyki radosne
i odgłos bębnów i trąb, oznaki radości z powodu
schwytania Malayaketu. Ten tryumf wroga
wyciska mu łzy z oczu. Teraz podchodzi do niego
ów człowiek i, udając, że go nie widzi, zarzuca
sobie stryczek na szyję. Zdjęty litością Râkshasa
zbliża się do niego i wypytuje go, dlaczego chce
sobie życie odebrać; tamten odpowiada, że przy-
czyną samobójstwa jest nieszczęście przyjaciela

im. Jishṇudâsa, który, rozdawszy swe mienie ubogim, ma teraz wstąpić na stos. Râkshasa pyta o powód tego postanowienia, czy jest nim ciężka choroba, czy gniew Króla, czy nieszczęśliwa miłość do cudzej żony, czy wreszcie również nieszczęście przyjaciela. Na to ostatnie pytanie odpowiada człowiek twierdząco, a wreszcie na dalsze nalegania Râkshasy mówi mu, że tym przyjacielem Jishṇudâsy jest złotnik Candanadâsa, skazany na śmierć za to, że nie chce Królowi wydać rodziny Râkshasy, i dziś jeszcze mający być stracony. Râkshasa, pełen podziwu dla wierności i szlachetności Candanadâsy, oświadcza, że z mieczem w ręku ocali go od śmierci, i daje się poznać owemu człowiekowi (który od początku wiedział, kogo ma przed sobą). Człowiek ten pada mu do nóg, ~~ale~~ i ostrzega go, że gdy go kaci ujrzą z bronią w ręku, to przyśpieszą stracenie jego przyjaciela, bo kaci, którzy pozwolili umknąć skazanemu na śmierć Śakaṭadâsie, sami na rozkaz Candragupty śmiercią zostali ukarani. Râkshasa nie może pojąć polityki Câṇakyi, który sam wysłał do niego Śakaṭadâsę, a katów ukarał śmiercią; nie chcąc jednak zaszkodzić przyjacielowi, postanawia nie robić użytku z broni, lecz za życie przyjaciela ofiarować w zamian własne życie.

<u>Akt VII.</u> Scena pierwsza tego aktu jest najwyraźniej naśladowaniem zupełnie podobnej sceny

w „Wózku glinianym,“ w której prowadzą na miejsce stracenia Cârudattę, tylko znacznie krótszą. Ci wiodą na śmierć Candanadâsę, a ci, co go prowadzą, to przebrani za Câṇḍâlów Siddhârthaka i Samiddhârthaka. Skazańcowi towarzyszą żona i syn, przyjaciele już odeszli i odprowadzają go tylko oczami pełnemi łez. Candanadâsa chce skłonić żonę, by także już poszła wraz z synem, ale ona mówi mu, że przecież nie do innego kraju, lecz na inny świat się wybiera. Mąż ją pociesza tem, że ma umrzeć nie dla zbrodni, lecz dla przyjaciela; powinna się więc radować z tego, a nie płakać. Syn pada ojcu do nóg i pyta go, co ma uczynić, gdy on mu będzie odebranym; ojciec odpowiada, by zamieszkał w kraju, gdzie Câṇakya nie rządzi. Pal już został wbity w ziemię, kaci chwytają skazańca, który żegna się z żoną i synem, gdy nagle nadbiega Râkshasa i oświadcza, że on zginie w miejsce przyjaciela. Ten stara się go od tego odwieść, ale Râkshasa daje się poznać katom, a jeden z nich prowadzi go do Câṇakyi. Obaj kanclerze z uznaniem spoglądają na siebie, a Câṇakya, odrzuciwszy płaszcz, który go osłaniał, podchodzi do przeciwnika i wita go. Râkshasa prosi, by go nie dotykał, bo jest zhańbiony dotknięciem Câṇḍali, ale Câṇakya odpowiada, że mniemanymi katami to Siddhârthaka i Samiddhârthaka, a list napisał Śakaṭadâsa, który się z nimi zaprzy-

gaźnił, nie rozumiejąc jego treści. Râkshasa cieszy się, że Śakaṭadâsa nie okazał się zdrajcą, a Câṇakya w dalszym ciągu wyjaśnia mu wszystkie swe intrygi i fortele. Na to nadchodzi król Candragupta, pozdrawia Câṇakyę, a na jego wezwanie i Râkshasę, którego pragnie mieć ministrem. Câṇakya oświadcza Râkshasie, że jeśli chce ocalić życie przyjaciela, to musi zostać kanclerzem Candragupty. Râkshasa zrazu wymawia się od tego, ale wreszcie, zmuszony postawionym warunkiem, przyjmuje sztylet z rąk Câṇakyi, a król (który jako przybrany syn ostatniego z Nandów również do jego rodu należy) wyraża swą radość z tego powodu. W tej chwili oznajmia sługa, że przywiedli związanego Malayaketu, i pyta, co mają z nim zrobić. Câṇakya każe mu się zwrócić do kanclerza Râkshasy, a ten zaś prosi króla, by darował mu życie. Król patrzy na Câṇakyę, a ten oświadcza, że na prośbę Râkshasy Candragupta oddaje królowi Malayaketu państwo jego ojca; że dalej król z radości, że Râkshasa został jego kanclerzem, ustanawia Candanadâsę przełożonym wszystkich kupców na całym świecie, a wreszcie rozkazuje dać wolność wszystkim więźniom, nie wyłączając słoni i koni, aby wszystko wolne było od więzów z jedynym wyjątkiem włosów

Cāṇakyi, które także znów splata w warkocz, dopięwszy wszystkiego, co zamierzał. Dramat kończy się słowami Rākshasy, wzywającemi błogosławieństwa dla świata pod rządami Candragupty, drugiego Vishnu.

W końcowym tym ustępie zamiast Candragupty niektóre rękopisy mają imię króla im. Avantivarman, a ponieważ wiadomo skądinąd, że król ten panował od 855–884 r. po Chr., a przytem prolog wspomina o zaćmieniu księżyca, więc z kombinacji dwu tych dat Jacobi wyprowadza wniosek, że premiera naszego dramatu odbyła się 2 grudnia 860 roku. Nie jest to jednakże dowiedzionem, i uczeni różnią się bardzo co do daty powstania naszego dramatu. Hillebrandt przyjmuje 7. wiek, Telang 7–8. wiek, Henry 8. wiek, również Macdonell (nie po r. 800), Pischel i Schuyler rok 1000 mniej więcej (Pischel ca. 1010), Wilson 11.–12. wiek, Monier Williams 12. wiek.

Fabuła ma tło historyczne: Candragupta z dynastji Maurya za czasów Aleksandra W., a więc w 3. wieku przed Chr., obalił tron Nandy, a ministrem jego był Cāṇakya, któremu przypisują autorstwo traktatu politycznego oraz licznych sentencyj politycznych i moralnych. Candragupta to Sandrakottos u historyków greckich, a Cāṇakyę nazywa M. Williams indyjskim Machiawelem. Viśākhadatta (v. Viśākhadeva)

fabułę zaczerpnął nie z historji, ale ze znanego nam już dzieła Bṛihatkathâ, tak że jego dramatu nie możemy nazwać historycznym, lecz sztuką przedstawiającą intrygę polityczną. Pod tym względem jest on jedynym w swoim rodzaju. Miłość żadnej w nim nie gra roli, a niema właściwie w nim ani jednej roli kobiecej (bo żona Candanadâsy i odźwierna nie wchodzą w rachubę). W prologu i w 7. akcie widać najwyraźniej wpływ „Wózka glinianego", a wpływ ten widoczny jest także w pełnej życia akcji i w bardzo licznych różnorodnych rolach, nadających sztuce charakter malowniczy (Lévi). Talent dramatyczny, i to niepośledni, wyraźnie się w tym dramacie okazuje, charaktery wybornie są narysowane, a intryga zawiązana i przeprowadzona jest znakomicie.* To też Pischel (Gött. Gel. Anz. 1883) nazywa 3. akt arcydziełem sztuki dramatycznej (udana sprzeczka Candraguptv z Câṇakyą), którego w literaturze indyjskiej nic nie przewyższa. Ciekawość widza nie słabnie aż do końca. Lévi uważa to za genjalny pomysł autora, że nie ograniczył się do przedstawienia nam intryg politycznych (które same przez się nie zdołałyby nas dostatecznie zająć i wzruszyć ~~widza~~) lecz intrygi te wysnuł z głębszych pobudek, jak szlachetność Câṇakyi i wierność× względem dawnego swego pana, które w widzu budzą i zajęcie i współczucie.

* Zdaniem Indów jest to wielką zasługą dramatu, że mamy w nim traktat polityczny.

× Râkshasy.

268. Do pierwszej połowy 9. wieku należy poeta dramatyczny Bhaṭṭa Nârâyâṇa, a dramat jego* Veṇîsamhâra (splecenie warkocza). 6 aktów.

*na tytuł

[1. wydanie Calcutta 1855, potem cały szereg wydań indyjskich, jedno z ostatnich Bombay 1898. Jedyne wydanie krytyczne europejskie J. Grilla w Lipsku 1871. Przekład angielski przez S. M. Tagore, Calcutta 1880]. Treść zaczerpnięta z głównego opowiadania Mahâbhâraty, to też spotykamy tu bohaterów tej epopei, walki Kauravów z Pâṇḍavami i ostateczny tryumf tych ostatnich. Charakterystyka pojedynczych osób pełna siły, w epizodach autor puszcza wodze swej fantazji (np. w 3. akcie mamy ucztę upiorów, żywiących się szczątkami poległych na polu bitwy), ale, czerpiąc z epopei, nie uniknął nieodpowiednich w dramacie opisów czy opowiadań. Co do tytułu, to idzie tu o warkocz Draupadî, małżonki Pâṇḍavów, którą znieważył Duḥśâsana, wlokąc ją za włosy na zgromadzenie. Podobnie jak w poprzednim dramacie, włosy jej zostają znów splecione dopiero po pomszczeniu tej zniewagi. Dramat nasz zaliczają Indowie do klasycznych i cytują go jako wzór z powodu, że się ściśle stosuje do przepisów teoretycznych, choć jeden z teoretyków zarzuca autorowi, że trzyma się tych przepisów zbyt niewolniczo.

Rājaśekhara. [Bālarāmāyaṇa: 1. wyd. Benares 1869, potem Calcutta 1884 i Tarjanagara 1899. – Karpūramañjarī saṭṭaka: Wydania Benares 1872/3, tamże 1883, Bombay 1887, Calcutta 1889; wyd. kryt. przez Sten Konow z Chrystjanji z przekładem angielskim Lanmana Cambridge, Mass., 1901. Cf. Francesco Cimmino, Studii sul teatro indiano. I. Sul dramma Karpūramañjarī w Rendiconto dell' Accademia, Neapol 1905. – Pracaṇḍapāṇḍava 1. wyd. Cappellera, Strasburg 1885, drugie Bombay 1887. – Viddhaśālabhañjikā nāṭikā: 1. wyd. Benares 1872/3, potem Calcutta 1873, tamże 1883, Poona 1886. Przekład angielski Graya w Journal of the American Oriental Society 1906]. Cf. Rājaśekhara, his Life and Writings przez Apte, Poona 1886. – Fleet, The date of the Poet R., Indian Antiquary 1887. – Kielhorn, On the Date of R. Ep. Ind. I (1889). – ~~Wstęp do~~ ×wydania Konowa. ×Rozprawa w

W tej pracy Konow dochodzi do rezultatu, że Rājaśekhara żył około r. 900, był ×braminem ×synem ministra, z rodu Yāyāvara, urodził się w zachodnim Dekhanie, był nauczycielem króla Mahendrapāla w Kānyakubja (Kanauj) i t. d. Omawia jego cztery dramaty, z których Karpūramañjarī uważa za najdawniejszy. Jest to jedyny znany nam dramat napisany w całości w narzeczach prakrytskich,

a mianowicie proza w narzeczu Śaurasenî, a wiersze w narzeczu Mahârâshtrî. Jako taki należy on do rodzaju saṭṭaka, pokrewnego z nâṭiką (mała komedja bohaterska). Zdaniem Pischla Râjaśekhara był mistrzem słowa, wiersze jego są wytworne i gładkie, ale jako poeta dramatyczny nie stoi wysoko, a zresztą naśladuje Kâlidâsę, Bhavabhûtiego i Harshę. Lévi również odmawia poecie talentu dramatycznego.

Karpûramañjarî. (4 akty) W prologu ciekawa jest uwaga, dlaczego autor posługuje się prakrytem, a nie sanskrytem: poematy sanskryckie są szorstkie, prakryckie natomiast gładkie, i tak wielka zachodzi między jednemi a drugiemi różnica, jak między mężczyzną a kobietą. — W 1. akcie król i królowa winszują sobie nadejścia pory wiosennej, której piękność opiewa za sceną dwóch bardów, a za nimi król i królowa. Na to odzywa się błazen, że on ze wszystkich sam jeden posiada naukę, bo teść jego teścia dźwigał księgi w cudzym domu. Odpowiada mu na to służebnica królowej,[×] wybuchając śmiechem, że jego nauka jest zatem dziedziczną, poczem wywiązuje się między obojgiem zabawna sprzeczka, po której błazen obrażony odchodzi. Potem występuje podpity czarodziej, który w obecności pary królewskiej chce pokazywać swe sztuki i na żądanie króla sprowadza z daleka piękną dzie-

[×] Vicakshaṇâ

więc. Jest nią bohaterka Karpûramañjarî, siostrzenica Królowej, która pragnie ją zatrzymać u siebie. Oczywiście od pierwszego spotkania zawiązuje się między nią a Królem intryga miłosna. — W drugim akcie Król zakochany marzy tylko o tej, którą dopiero co poznał, Vicakshanâ wręcza mu od niej liścik miłosny i opowiada mu, jak została przystrojoną, a potem Król przygląda się jej, jak się buja na huśtawce i jak objęciem ramionami, ustem spojrzeniem i dotknięciem nogą doprowadza × do pokrycia się kwieciem trzy drzewa. Wszystko to jest wyraźnem naśladownictwem podobnych motywów i scen w Mâlavikâgnimitra Kâlidâsy. — W 3. akcie Król opowiada błaznowi, że we śnie widział ukochaną, a błazen opowiada Królowi swój własny zmyślony sen, że został przemieniony w olbrzymią perłę, którą złotnik przedziurawił, co mu ból sprawiło, poczem sprzedany został w naszyjniku za bajeczną cenę Królowi Kanyakubjy i t. d. Następnie obaj prowadzą długą rozmowę o tem, czem jest miłość, gdy naraz słyszą, jak Karpûramañjarî uskarża się przed swą towarzyszką na swe cierpienia miłosne. Król podchodzi do niej i prawi jej komplimenta, gdy naraz hałas za sceną zwiastuje zbliżenie się Królowej. Karpûramañjarî podziemnym gankiem wraca do więzienia, w którem ją Królowa zamknęła i z którego udało się jej potajemnie zbiedz. —

× kolejno

272. W ostatnim akcie Król dowiaduje się od błazna, że Królowa kazała zamurować wejście od ogrodu do podziemnego korytarza, tak że Karpûramañjarî wymknąć się nie może, a prócz tego postawiła straże, by zapobiedz ewentualnej ucieczce. Następnie z powodu jakiejś uroczystości odbywa się przedstawienie z tańcami, któremu asystuje Król z błaznem, potem zaś Królowa zawiadamia Króla, że dziś jeszcze ma zaślubić pewną Księżniczkę, aby zostać władcą świata. Że ta Księżniczka jest na razie nieobecną, to nie ma znaczenia, bo czarodziej może ją sprowadzić, jak poprzednio sprowadził bohaterkę. Król domyśla się, że musi być w tem jakaś sztuczka czarodzieja, i zgadza się na to. Jakoż w danej chwili przez otwór wiodący do korytarza a zasłonięty posągiem bogini Câmundy wychodzi z więzienia Karpûramañjarî. Królowa nadchodzi i, spostrzegszy ją, zdziwiona [x] idzie do więzienia, przekonać się, czy stamtąd uciekła, ale znajduje ją na miejscu, bo Karpûramañjarî tymczasem wróciła do więzienia przez ów ukryty otwór. Powtarza się to jeszcze drugi raz, a Królowa nie może pojąć, że owa Księżniczka tak jest podobną do tamtej, którą ma pod swą strażą. Wreszcie nadchodzi Król i zaślubia Karpûramañjarî, a jako kapłan dopełnia ceremonii błazen, który jest braminem, poczem ku zdziwieniu Królowej czarodziej oświadcza, że owa Księżniczka i Karpûramañjarî to jedna i ta sama osoba.

x oddala się pod jakimś pozorem i

Również naśladowaniem Mâlavikâgnimitry czyli Ratnâvalî jest druga komedja Râjaśekhary p.t. Viddha- 273.
śâlabhañjikâ w 4 aktach, ale w języku sans- Wilson 227
kryckim, należąca do rodzaju nâṭikâ (komedyj- Lévi 245
ka bohaterska). Na dworze Króla Vidyâdhara- Konow str. 185
mally przebywa księżniczka Mṛigâṅkâvalî,
którą ojciec, nie mając syna, posłał tam jako
chłopca; ale minister odkrył, że to dziewczyna,
i pragnie wydać ją za Króla, bo z jej ręką otrzyma
on władztwo świata. W 1. akcie Król opowiada
błaznowi, że we śnie widział cudną dziewicę
(w rzeczywistości nie był to sen), która, ukazawszy
mu się, dała mu naszyjnik z pereł; obudziwszy się,
ujrzał ją na jawie, ale ona mu się wymknęła.
Udawszy się z błaznem do ogrodu, widzi ją zda-
leka po raz drugi, a potem w galerji obrazów
jej portret i posąg, wreszcie przez kryształowe
ściany spostrzega znów ją samą, ale nie może
jej dogonić. – W drugim akcie dowiadujemy się,
że Królowa mniemanego chłopca chce ożenić z pe- ˣ im. Kuvala-
wną księżniczką,ˣ którą Król przedtem był zajęty, yamâlâ
a Mekhalâ, siostra mleczna Królowej, płata figla
błaznowi, żeniąc go z niejaką Ambaramâlą, któ-
ra jest przebranym za dziewczynę chłopcem. Bła-
zen zaprzysięga zemstę, Król go uspokaja i znów
idzie z nim do ogrodu, gdzie z podsłuchanej roz-
mowy dowiaduje się, że Mṛigâṅkâvalî jest
mu wzajemną. – W trzecim akcie mamy wy-
jaśnienie snu Króla, który nie był snem, lecz

rzeczywistością, bo Mṛigâṅkâvalî ukazała się Królowi najpierw w skutek zabiegów ministra, wiedzącego o przepowiedni. Błazen mści się za doznany zawód: z jego podszczuwania ukryta w krzakach kobieta przepowiada Mekhali rychłą śmierć, jeśli się nie upokorzy przed braminem i nie upadnie mu do nóg. Przestraszona tą przepowiednią, którą bierze za głos z nieba, Mekhalâ wraz z Królową błaga błazna, by ją ocalił, a skoro się przed nim upokorzyła, błazen z tryumfem przyznaje się do swego fortelu. Królowa gniewa się z tego powodu i posądza męża o udział w tej sprawie. Pod koniec aktu Król spotyka się z ukochaną, ale nadejście Królowej zmusza oboje do spiesznego rozejścia się. - W ostatnim akcie żona błazna mówi przez sen i zdradza się z tem, że Królowa, by się zemścić za spłatany Mekhali figiel, chce kazać zaślubić Królowi niby siostrę mniemanego chłopca, a w rzeczywistości tego, którego uważa za chłopca, przebranego za dziewczynę. Błazen to słyszy i idzie do Króla. Potem odbywa się ślub na scenie, a wtem zjawia się poseł ojca Mṛigâṅkâvalî i oznajmia, że jego panu narodził się syn, a ta, którą miano za chłopca, w rzeczywistości jest jego córką. Królowa widzi, że złapała się we własne sieci, bo ślubu już cofnąć nie można, ale godzi

138 275.

się z faktem dokonanym i nawet Kuvalayamâlę daje Królowi za żonę. W końcu przybywa poseł z pola bitwy z wiadomością, że wojsko królewskie odniosło zwycięstwo nad królami, nie chcącymi uznać naczelnej władzy ~~króla~~ Vidyâdharamally, sprawdza się więc przepowiednia, że Król z ręką Mrigankâvalî otrzyma władztwo świata. –
Z krótkiego streszczenia tej sztuki widzimy, jak jest słabą pod względem dramatycznym; mamy tu znów te same oklepane motywa, charaktery mdłe i intrygę bardzo skomplikowaną ale nierzeczną i nieprawdopodobną, tak że zdaniem Léviego dramat nasz stoi znacznie niżej od Ratnâvalî, która, jak widzieliśmy, była zapewne jego wzorem.

Trzeci dramat Râjaśekhary p. t. <u>Bâlarâmâyana</u> (t. j. małe Râm.) czerpie swą treść z wielkiej epopei, począwszy od zaślubin Sîty przez Râmę aż do pokonania Râvany i powrotu Râmy wraz z Sîtą do Ayodhyi. Dramat ten w 10 aktach, jest, jak zaznacza Konow, prawdopodobnie jest najdłuższym ze wszystkich dramatów indyjskich. Obszerne streszczenie podaje Lévi. Autor prócz Râmâyany znał niewątpliwie dramat Bhavabhûtiego Mahâvîracarita, którego naśladuje. Wiersz 16 I. aktu opisuje, że Vâlmîki (autor Râmâyany) narodził się powtórnie jako Bhartrimentha, potem jako

Henry 292
Lévi 272
Baumgartn. 196
Konow 186.

276. Bhavabhûti, a wreszcie jako Râjaśekhara.
Poeta nasz nie zawsze trzyma się wiernie swego pierwowzoru; tak np. demon Râvana występuje jako jeden z konkurentów Sîty.
W 3. akcie mamy dramat w dramacie: dla rozrywki Râvany, tęskniącego za Sîtą, ministrowie jego urządzają mu przedstawienie dramatu, granego przez trupę niebieską, a treścią jego jest wybór męża przez Sîtę; ale z powodu, że Râvana, patrząc na tryumf Râmy, który pozyskał jej rękę, wybucha gwałtowną zazdrością, przedstawienie zostaje przerwanem. W 5. akcie mamy ciekawy epizod: aby pocieszyć zakochanego wciąż Râvanę, Mâlyavat kazał zrobić lalki drewniane, przedstawiające Sîtę i jej towarzyszki, i ukryć w ustach tych lalek papugi, dobrze powtarzające wyuczone role. Râvana w pierwszej chwili daje się zwieść, ale wkrótce poznaje swą pomyłkę.

(Lévi 385) Wilson 234 Konow 188

Ostatni dramat Râjaśekhary *Bâlabhârata* albo *Pracaṇḍapâṇḍava* (małe Bhârata t.j. Mahâbhârata albo gniewni Pâṇḍavowie) zaczerpnięty jest z Mahâbhâraty i w dwu aktach przedstawia wybór męża przez Draupadî, wyrządzoną jej przez Duḥśâsanę, × gdy Yudhishṭhira został pokonany w grze w kości, i wreszcie odejście Pâṇḍavów na

×zniewagę,

wygnanie do lasu. Jak podnosi Wilson, autor nie wahał się przedstawić brutalnej sceny, jak Duḥśâsana wlecze Draupadî za włosy na publiczne zgromadzenie. Ponieważ dramat ten jako nâṭaka powinienby mieć najmniej 5 aktów, a ma ich tylko dwa, więc słusznie przypuszcza Konow, że jest niedokończonym i że według wszelkiego prawdopodobieństwa plan jego był taki sam jak Bâlarâmâyaṇy.

Kshemîśvara: Caṇḍakauśika w 5 aktach.

[1. wydanie Bombay 1860, potem Calcutta 1867, tamże 1884. Jedyny przekład jest niemiecki Fritzego w „Universalbibliothek" Lipsk 1882. Cf. Francesco Cimmino Studii sul teatro indiano: 2. Sul dramma Caṇḍakauśika w Rendiconto dell' Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti (di Napoli) 1905.]

Fritze, Vorwort
Macdonell 366
Schroeder 657
Baumgartn. 192
Schuyler 12

Niepewną jest data Kshemîśvary; zaliczają go przypuszczalnie do 10. (Macdonell) lub do początku 11. wieku (Schroeder×). Żył on w Kânyakubja za panowania króla im. Mahîpâla, o którym wspomina prolog. Dramat jego p.t. „Gniew Kauśiki"× mało jest znanym, a treść jego zaczerpniętą jest, jak wykazuje Fritze, z Mârkaṇḍeya-Purâṇa, gdzie znajduje się między innemi legenda o królu im. Hariścandra i to właśnie w tej recenzji, jaką mamy w dramacie. Treść dramatu jest następująca.

× i Baumgartner

×(albo gniewny Kauśika)

Po modlitwie, wzywającej pomocy Śiwy, w prologu dyrektor teatru oświadcza, że Król Mahîpâla kazał mu przedstawić nowy dramat Kshemîśvary p.t. Caṇḍakauśika, i pyta swego pomocnika, dlaczego nie rozpoczynają koncertu. Ten odpowiada mu, że wszyscy aktorowie stracili głowę z powodu gniewu pewnego bramina, którego dyrektor obiecał obdarzyć, a który jeszcze nic nie otrzymał. Dyrektor uspokaja go, że dotrzyma danego słowa, jak Hariśćandra. W 1. akcie występuje Król Hariśćandra w towarzystwie błazna, znużony, bo mu kapłan domowy kazał czuwać całą noc. Nie wie on, jaki jest cel tej praktyki ascetycznej, i obawia się, że żona, która na próżno oczekiwała jego przybycia, gniewa się na niego. Błazen radzi mu, by poszedł ją przebłagać. W następnej scenie Królowa Śaibyâ w samej rzeczy wzdycha i płacze, z powodu doznanego zawodu, nie chce się stroić, bo i po co, gdy Król o nią nie dba, a służąca Câturmatî podsyca jeszcze jej gniew. Król podsłuchuje ich rozmowę i mówi, że to nie wina słońca, gdy je chmura zasłoni i przez to zawód czyni lotusom; potem podchodzi do małżonki i pyta o powód jej zadąsania, ta zaś wyrzuca mu, że znużenie i zaczerwienione oczy zdradzają, iż noc spędził bezsennie. Król prosi, by go o nic nie posądzała, bo

spełnić tylko pokaranie Kapłana. Na to nadchodzi przysłany przez tegoż Kapłana pokutnik z poświęconą wodą, którą kropi Króla i Królowę, poczem tej ostatniej poleca, by tego dnia w szczególniejszy sposób uczciła bóstwa domowe i braminów. Z jego słów Śaibyā przekonywa się, że niesłusznie gniewała się na małżonka, więc go przeprasza. Król z czułością wkłada jej na szyję naszyjnik z pereł, a po jej odejściu pyta błazna, co ma w swej tęsknocie czynić, by się rozerwać. Błazen radzi mu szukać rozrywki w myślach o małżonce, gdy on myśleć będzie o jedzeniu. W tej chwili zjawia się człowiek z wiadomością, że w lesie pojawił się dzik (tu mamy szczegółowy opis zwierza z poetycznemi porównaniami). Król cieszy się, że będzie miał rozrywkę, ale błazen gniewnie pyta, co dla Króla jest trudem, jeśli rozrywką jest polowanie połączone z bieganiem po lesie na wszystkie strony, kaleczeniem się o ciernie oraz z cierpieniem głodu i pragnienia. Król odpowiada, że niesłusznie nazywają polowanie złym nałogiem, bo daje ono wypoczynek zmęczonemu umysłowi, uczy strzelać celnie i budzi odwagę i przezorność, tak potrzebne w walce poważnej. Końcowa ta scena 1. aktu przypomina początek drugiego aktu w Śakuntali, gdzie również jest mowa o dobrych i złych stronach polowania.

Akt II. Myśliwi gonią dzika, który schronił się w gąszcz leśny; dowiadujemy się o tem z głosu za sceną. Nie jest to jednak zwykły dzik, lecz bóg Gaṇeśa, usuwający przeszkody, który przybrał postać dzika, aby pociągnąć za sobą Hariścandrę i sprowadzić go do pustelni Viśvâmitry. Wszystko to wyłuszcza on w monologu, z którego dowiadujemy się jeszcze, że Viśvâmitra swą niezmierną ascezą zagraża istniejącemu porządkowi. Obecnie Brahman jedynie jest stwórcą, Vishṇu jedynie zachowuje istoty stworzone, a Śiva jedynie jest bogiem niszczycielem; ale Viśvâmitra przez swą ascezę chce posiąść naraz wszystkie te trzy władze, stawszy się panem sił czarodziejskich, a co wtedy będzie? Trzeba zatem pobudzić ascetę do chciwości i do gniewu, a wtedy przepadnie owoc jego pokuty. Ale tymczasem myśliwi zagrażają jego własnemu życiu, więc nie wiadomo, czy cały ten plan dojdzie do skutku. [Viśvâmitra, syn ˣKuśiki, stąd Kauśika, znanym jest z mitologji indyjskiej. Był on z kasty wojowników i jako król walczył ze świętym braminem Vasishthą, chcąc mu odebrać cudowną krowę,ˣ spełniającą wszystkie życzenia, ale w walce tej został pokonany. Przekonawszy się, że bramin potężniejszy jest od Kshatriji,

ˣ króla

ˣ im. Śabalâ

zapragnął zdobyć godność bramina i w tym celu poddał się długoletniej surowej pokucie, tak iż ze świętego króla stał się najprzód „wielkim świętym," a w końcu podniesiony został przez bogów do godności „świętego bramina" czyli awansował na bramina i zaliczony został do tej najwyższej kasty].
Zaraz słychać głos zbliżającego się Hariścandry, a Ganeśa, uradowany tem, znika, by zniość ukazać się królowi jako dzik. W następującej scenie występuje król, uzbrojony w łuk, z woźnicą na wozie, goniąc za dzikiem, a opis tej gonitwy i ściganego zwierza mamy w rozmowie króla z woźnicą. Scena ta i następna przypominają żywo początek 1. aktu Śakuntali. Król wypuszcza strzałę, ale chybia; zwierz umyka i znika mu z oczu. Hariścandra spostrzega, że się znajduje w pobliżu pustelni, więc nie chce tu dalej polować, woźnicy każe zaopatrzyć konie, a sam zsiada z wozu, by pójść się pokłonić pobożnym pustelnikom. Gdy tak, przejęty świętym strachem, zbliża się do pustelni, słyszy naraz głosy kobiet, wołających o pomoc. Dziwi się temu, ale śpieszy na ratunek uciśnionych i spostrzega Viśvâmitrę, składającego ofiarę, a z nim pod postacią niewiast siły czarodziejskie,

282. Których zdobycie ma mu zapewnić ofiara.
Ale Viśvâmitra nie może ~~ich~~ jakoś stać się
ich panem. Król, nie wiedząc, kogo ma przed
sobą, podchodzi do ascety i gromi go, nazywa-
jąc kacerzem i demonem pod postacią pokut-
nika, wreszcie grozi mu karą za to, że, jak
zgdzi, chce zamordować słabe niewiasty. Obra-
żony tą zniewagą Viśvâmitra puszcza wo-
dze swemu gniewowi, choć wie, że przez to
straci owoc swej pokuty, a wyzwolone siły
czarodziejskie, sławiąc króla, znikają. Teraz
asceta, dowiedziawszy się od nich, że ma do
czynienia z Hariścandrą, wybucha gniewem
x on, Kauśika, i grozi królowi, że x ~~go~~ spali go swoim wzrokiem,
bo mu przeszkodził posiąść siły czarodziejskie.
Król, zorjentowawszy się w sytuacji, przera-
żony tem, co uczynił, pada mu do nóg i bła-
ga go o przebaczenie i wyrozumiałość, ~~b~~
wysławia potem ascetę, który mu dobrze jest
znany z reputacji, i wreszcie tłumaczy się,
że chciał tylko spełnić swój obowiązek, bo
obowiązkiem Kshatriyów jest obdarzać bra-
minów, ratować uciśnionych i walczyć z nie-
przyjacielem. Kauśika odpowiada: „dobrze
więc, obdarz mnie odpowiednio do mej wiedzy
i ascezy." Król z radością przyjmuje tę propo-

życiu i z pokorą obiecuje mu darować całe swe mienie i całą ziemię. Zdziwiony tą hojnością Viśvâmitra przyjmuje ten dar i przebacza Królowi, żąda jednak prócz tego jeszcze daru w pieniądzach. Król wielce jest tem żądaniem zakłopotany, po długim namyśle jednak obiecuje mu dać 100.000 sztuk złota, byle mu asceta dał na to miesiąc czasu. Kauśika zgadza się na to, ale zastrzega się, by te pieniądze nie były wzięte z ziemi (która już jest jego własnością). Hariścandra znów jest w kłopocie, ale przypomina sobie, że miasto święte Varâṇasî (Benares) jest własnością Śivy, tam więc postara się o pieniądze, poczem głośno przyjmuje warunek i składa u stóp ascety wszystko, co ma na sobie, t.j. klejnoty, koronę i broń. Z uczuciem ulgi mówi do siebie, że pozbył się władzy królewskiej, i żegna się z ziemią, przepraszając ją, że ją odstąpił innemu, wreszcie postanawia udać się do swej stolicy Ayodhyi, by wykonać swą obietnicę, a potem do Varâṇasî. Kauśika zaś myśli w duchu, że gniew jego ustąpi dopiero wtedy, gdy Król dotrzyma danego słowa, a potem na prośbę Hariścandry pozwala mu odejść. Na tem kończy się akt drugi.

Akt III poprzedzony jest krótkim wstępem. Występuje w nim najprzód zły duch w pobliżu miasta Ayodhyi, ale nie wolno mu do niego wejść, zapewne dlatego, że jest ono stolicą cnotliwego Hariścandry, więc u jego bram czatuje na swe ofiary, ale wkrótce umyka, bo nadchodzi sługa Śivy Bhṛṅgiriṭi. Ten ubolewa nad tem, że pomimo iż jest w łaskach u Śivy i jego małżonki i zdobył już wielką naukę i przez pokutę zasłużył sobie wiele zasług, nie wyzwolił się jeszcze od ciała i nie połączył z duszą wszechświata. Skutków grzechu uniknąć nie można, stąd i Hariścandrę spotkało nieszczęście, jak to dziś Śiva opowiadał swej małżonce. — W następnej scenie Hariścandra udaje się do Vârâṇasî. Nie pozostało mu z tego, co posiadał, nic prócz żony i syna; nawet życiem swojem nie może rozporządzać, bo nie uiścił się jeszcze z długu, który dziś ma być spłacony. Ale otóż i święte miasto, przybytek Śivy i jego małżonki. Jak tu zdobyć potrzebne pieniądze? Wydrzeć je bogu skarbów x, pokonawszy go w walce, to mu się nie uda, bo go szczęście opuściło. Żebrać umieją bramini, ale on, Kshatriya, uczynić tego nie potrafi. Do handlu potrzeba pieniędzy, a on ich nie posiada; wreszcie do wszystkiego potrzebny jest czas, a przeznaczenie i tego mu nie dało. Cóż więc pocznie? Aby skazać się

x (im. Kubera)

słownym, sprzeda samego siebie, i to zanim
nadejdzie Śaibyâ z synem Rohitâśvą, którzy
pozostali w tyle. Już jest najwyższy czas, bo
słońce południowe pali jak gniewny Kauśika,
termin ostateczny już prawie upłynął. Tak
mówiąc, nieszczęsny król chce umrzeć i pada
na ziemię, ale wnet powstaje i wyrzuca sobie,
że nie uiścił się dotąd z długu, który go pali jako
własność cudza, własność bramina. Na to nad-
chodzi, pałając gniewem, Kauśika i upomina
się o zapłatę; już chce przekląć Hariścandrę, ale
ten prosi go, by jeszcze zaczekał do zachodu
słońca, na co się tamten zgadza. Teraz król udaje
się na ulicę kupców i tu chce się zaprzedać
w niewolę, ofiarując się spełniać wszystko, co mu
rozkażą, ale nikt go nie chce kupić. Tymczasem
zbliża się królowa, która chce dzielić jego los
i w nieszczęściu, i również wystawia się na sprze-
daż za połowę ceny, a synek jej prosi, by i jego
kupiono, ale i ona nie znajduje kupca, bo za-
strzegła sobie, że nie będzie jadła resztek po
drugim (jako królowa) i obcym mężczyznom
nie będzie służyła (jako szanująca swą godność
niewiasta). Słyszy to Hariścandra i dziwi się,
że mu serce nie pęka z bólu. Szczęściem nadcho-
dzi bramin ze swym uczniem, a że potrzebuje
dla żony pomocy w gospodarstwie domowem,
więc zgadza się na warunki Śaibyi i gotów jest wypłacić

jej żądaną kwotę. Potem, uderzony jej dystynk-
cją, pyta ją, czy mąż jej żyje, a ona płacząc spo-
gląda na Hariścandrę. Zdjęty litością bramin
prosi go, by mu opowiedział swe nieszczęście,
a dowiedziawszy się, że ma święty dług do spła-
cenia, chce mu wręczyć pieniądze, ale król
przyjąć ich nie chce, chyba że go kupi. Wreszcie
Śaibyâ przyjmuje zapłatę, uradowana, że na
pokrycie długu ma już połowę potrzebnej
kwoty, a bramin odchodzi, pozostawiając na
miejscu swego ucznia. Królowa otrzymane pie-
niądze wkłada mężowi do szaty, a on zbolały
poniżeniem małżonki, przezwycięża się i pole-
ca jej, by wiernie służyła braminowi i jego żonie.
Uczeń nagli ją do odejścia, a gdy Rohitâśva
ujmuje się za matkę × i czepia się jej sukni,
odtrąca go gwałtownie i przewraca. Król go
podnosi i całuje i każe mu iść za matką,
która z nim razem odchodzi. Teraz znów zja-
wia się Kauśika, a król chce mu tymczasem
oddać połowę obiecanej kwoty, ale asceta
nie chce jej przyjąć i żąda całej sumy. Za sceną
słychać głosy wyrzucające ascecie tak haniebne
postępowanie. Kauśika patrzy w tę stronę i
spostrzega × bogów, więc rzuca na nich przekleń-
stwo, by się narodzili jako ludzie i zginęli

× pięciu

z ręki potomka Drony (Aśvatthâman zabił pięciu synów Draupadi). Skutek przekleństwa jest natychmiastowy: bogowie spadają ze swego napowietrznego wozu, a Hariśćandra podziwia potęgę ascezy, która i nad bogami ma władzę. Raz jeszcze prosi on ascetę, by tymczasem przyjął połowę sumy, ale napróżno; więc znów się wystawia na sprzedaż. Na to zjawia się Dharma, bóg sprawiedliwości, pod postacią Ćândâli, by wypróbować prawość Hariśćandry, i w chwili, gdy ten pada bez zmysłów na ziemię, każe mu wstać, on bowiem chce go kupić. Król zrazu uradowany tem już ma odebrać zapłatę, gdy spostrzega, że kupcem jest Ćândâla, naczelny dozorca cmentarzy i miejsc kaźni, więc pada do nóg ascecie i prosi go, by się nad nim ulitował i raczej sam go wziął za niewolnika. Ale Kauśika odpowiada, że asceci sami są niewolnikami, więc jego nie potrzebuje, i każe mu zaprzedać się owemu Ćândâli. Król jest w rozpaczy, ale chce spełnić swój obowiązek, więc oświadcza, że przyjmuje służbę pod warunkiem, że żyć będzie z jałmużny i nie będzie mieszkał w domu Ćândâli, uważanego za nieczystego. Otrzymaną zapłatę król wręcza Kauśice, który przyjmuje ją zmięszany, a potem ~~raz~~ jeszcze błaga go o przebaczenie, za zwłokę w zapłacie. Kauśika odchodzi ze

słowami „przebaczam ci," a Dharma, zadowolony z postępku Króla i pełen podziwu dla jego cnoty, każe mu udać się na cmentarz, gdzie ma odbierać całuny zmarłych i stróżować dzień i noc.

Akt IV. Dwóch Cāṇḍālów prowadzi Króla na cmentarz, gdzie ma pełnić swą służbę; ludzie cisną się zewsząd, sądząc, że skazany jest na śmierć. Król idzie, przygnębiony swem nieszczęściem. Wprawdzie pozbył się długu, ale teraz żal mu ściska serce, za poddanymi, pozbawionymi jego opieki, za krewnymi i domownikami, za żoną, która teraz jest sługą w domu bramina. Lituje się nad sobą samym, ale najbardziej go boli wspomnienie, jak syn jego został znieważony przez ucznia bramina, a dalej myśl o żonie, zmuszonej do ciężkiej pracy, dla której dawniej już było pracą nad siły, gdy wiła wieniec z jaśminu. Wreszcie Król staje na miejscu, i tu mamy opis cmentarza żywo przypominający podobny opis w 5. akcie Mālatīmādhavy. Zlatują się tu sępy, wyją szakale, płoną stosy, wrony wykłuwają oczy trupom, psy pożerają szczątki zmarłych. Tu widać, jak marnem jest to ludzkie ciało. Dzień się ma ku końcowi, ptaki z szumem zlatują się do gniazd, słońce zapada się w morze, a cały świat podobny jest

do jednego wielkiego cmentarza: różowe niebo na zachodzie – to krew skazanych na śmierć i straconych, tarcza słoneczna bez blasku – to żarzące się na stosach węgle, gwiazdy – to rozsiane po cmentarzu kości, księżyc – to czaszka ludzka, nocne stworzenia – to upiory, a ciemność – to gęsty dym, unoszący się z płonących stosów. Z nastaniem nocy cmentarz staje się jeszcze straszniejszym, obaj Ćandalowie uciekają, a Król pozostaje sam. Upiory wyprawiają swe orgje, bawią się, piją krew i pożerają szczątki trupów. Hariśćandra odważnie spełnia swój obowiązek i obchodzi cmentarz wokoło. Zjawia się znowu bóg Dharma, tym razem pod postacią żebraka, czciciela Śiwy, podchodzi do Króla i mówi, że chce go o coś poprosić. Król jest tem zawstydzony, bo nic już dać nie może, ale Dharma przeniknął jego myśli i mówi mu, by się nie wstydził, bo wie, co go spotkało, poczem prosi go, aby tylko usunął wszelkie przeszkody, iżby mógł posiąść siły czarodziejskie. Król odpowiada, że gotów jest mu dopomódz, o ile to nie będzie ze szkodą jego pana, a potem rozkazuje przeszkodom ustąpić. Wówczas na wozie napowietrznym zjawiają się siły czarodziejskie i oświadczają mu, że one stały się przyczyną gniewu Kauśiki na Hariśćandrę,

więc teraz do niego przychodzą i są na jego rozkazy. Zdumiony tem Król, że posiadł owe siły, których nawet święty asceta zdobyć nie mógł, aby naprawić wyrządzoną mu krzywdę, rozkazuje im udać się do Kauśiki, a one, spojrzawszy na siebie z zdziwieniem, odchodzą posłuszne temu rozkazowi. Potem Dharma przynosi Królowi nadprzyrodzony skarb, dający nieśmiertelność, i możność dostania się natychmiast do nieba, ale on przyjąć go nie chce, boby przez to oszukał swego pana. Proponuje mu więc Dharma, aby tym skarbem wykupił siebie, żonę i syna, ale on znów odmawia, bo jako niewolnik nic posiadać nie może; przyjmuje jednak skarb dla swego pana. Zbudowany jego szlachetnością Dharma odchodzi z zapewnieniem, że bogowie o nim pamiętać będą, a Hariścandra wita wschodzące słońce i udaje się nad brzeg Gangesu, by tam dalej pełnić swą służbę.

<u>Akt V.</u> Hariścandra znowu użala się nad swym losem oraz nad nieszczęściem żony i syna. Drganie lewego oka i prawego ramienia zapowiada mu, że spotka go nieszczęście i szczęście, ale chociażby go śmierć spotkała, to dla niego będzie ona wrotami do szczęścia. Wtem przychodzą one powiedzieć, że przyszła kobieta z ciałem

synka, powinien więc odebrać od niej całun. Kobietą tą jest Śaibyâ, ale Król o tem nie wie, słyszy tylko jej żałosne skargi i współczuje jej nieszczęściu. Śaibyâ nie chce wierzyć, by ją syn opuścił, obejmuje jego zwłoki, pyta go, dlaczego jej nie odpowiada, przeczy, by został ukąszonym przez węża, bo węża nie widzi, potem znów rozpacza nad jego śmiercią, przyzywa węża i wyrzuca sobie, że syna nie dość strzegła, wreszcie zaczyna bluźnić, bo na cóż się zdała prawość jej małżonka, a kłamliwemi okazały się przepowiednie, że syn jej będzie długo żył i panował. Hariścandra w jej słowach widzi zgodność z tem, co jego samego spotkało, poznaje, że chłopiec pochodzi z królewskiego rodu i w jednym jest wieku z jego własnym synem. Ogarnia go niepokój, ale dopiero gdy Śaibyâ wymawia imię Kauśiki, przestaje wątpić i długo patrzy na nią (na cudzą żonę nie godziło się patrzeć), poznawszy w niej własną małżonkę, choć bardzo zmienioną. Teraz on oddaje się wyrzekaniom, opłakując śmierć syna, ale nie chce się dać poznać żonie, by nie zwiększać jej smutku. Dziwi się, że żyć może wobec takiego ciosu, i postanawia utopić się w nurtach Gangesu, bo choć czeka go kara piekielna za samobójstwo, to jednak męka w piekle będzie mniejszą od tej, którą teraz cierpi. Ale naraz przypomina sobie, że mu tego uczynić nie

wolno, bo nie jest panem swego życia, i każdo-
ści tym, który sobą rozporządzać mogą. Nie
pozostaje mu nic innego, jak mężnie znieść
to nowe nieszczęście, a dla dodania sobie otuchy
tłumaczy sobie, że śmierć jest rzeczą przyrodzoną,
że między połączeniem a rozłąką niema różni-
cy, więc dla mędrca niema też powodu do smut-
ku. Tymczasem Śaibyâ, przyszedłszy do siebie po
omdleniu, chce sobie życie odebrać i powiesić się
na drzewie. By ją od tego odwieść, król idzie
w inną stronę i głośno woła, że szczęśliwi są ci,
co od siebie tylko zależą i w śmierci mogą
znaleźć ukojenie. Słyszy to Śaibyâ i przypomi-
na sobie, że jest niewolnicą, że zatem nie ma
prawa odbierać sobie życia. Zaniechawszy więc
myśli o samobójstwie, chce zwłoki syna spa-
lić na stosie, a potem dalej pełnić swą służbę.
Król na stronie pochwala jej postanowienie
i sam spełnia swój obowiązek, żądając od niej
wydania mu całunu, po który wyciąga rękę,
siłą powstrzymując łzy. Śaibyâ, mając go za
nieczystego Cândâlę, boi się, by się jej nie do-
tknął, i prosi, by się nie zbliżał, poczem sama
oddaje mu całun i teraz dopiero poznawszy
w nim małżonka, ~~i~~ pada mu do nóg. Ale
król cofa się przed nią i mówi jej, by go nie do-
tykała, a wtem z nieba spada na nich deszcz
z kwiatów. Za sceną jakiś głos wystawia

cnoty Hariścandry. Śaibyâ cieszy się, że chwalą jej męża, ale cóż z tego, gdy tak cierpi? Bóg sprawiedliwości nie postępuje według słusznych powodów. W tej chwili zjawia się Dharma we własnej postaci i protestuje przeciw temu zarzutowi. Przychodzi on wynagrodzić Hariścandrę i wprowadzić go do wiecznego szczęścia, przywołuje do życia Rohitâśvę, aby przez długie lata żył i panował. Chłopiec wstaje, patrzy na matkę i na ojca, któremu pada do nóg, ale ten, jak poprzednio, cofa się, mówiąc, by go nie dotykał. Wówczas Dharma każe mu wsiąść na wóz niebieski, z którego widzi wszystko tak, jak jest rzeczywiście: Kauśika, zadowolony, że siły czarodziejskie powróciły do niego, zwrócił państwo Hariścandry jego ministrom; bramin, który kupił Śaibyę, i jego żona – to bóg Śiva i jego małżonka Gaurî, a jego kupił bóg sprawiedliwości Dharma. Potem ten ostatni wraz z Hariścandrą wyświęca Rohitâśvę na króla, a bogowie biorą udział w tej uroczystości. Teraz Dharma wzywa króla, by już wyruszył w drogę do nieba, ale król nie chce się tam udać bez swych poddanych, powierzonych jego opiece, więc dla swych zasług prosi, by i oni mogli się z nim na tamtym świecie połączyć. Dharma zrazu sprzeciwia się temu, ale w końcu zezwala na to przez wzgląd na zasługi Hariścandry. Król czuje się szczęśliwym, bo Kauśika już nie żywi do niego urazy, Rohitâśva, przywrócony

do życia, został panującym; on sam patrzy na Dharmę i osiągnął szczęście niebieskie. Wszakże prosi jeszcze o to, by ludziom cnotliwym wiodło się jak najlepiej, by ziemia obfite rodziła owoce, by król zwyciężał i wreszcie, by znawcy potrafili odszukać w utworach poety to, co w nich jest chwalebnego, i pięknego. Na tem kończy się nasz dramat.

Pomimo swego nawskroś indyjskiego charakteru sztuka ta jest wysoce etyczna. Autor zaczerpnął fabułę z epopei, ale, jak to wykazuje Fritze i podnosi Baumgartner, w prawdziwie poetyczny sposób legendę złagodził i uduchowił. Opuszcza on to, co w dramacie byłoby nie na miejscu, np. sen króla, a także stara się wprawdzie nas wzruszyć prawdziwie tragicznem przedstawieniem cierpień bohatera, nie chce jednak budzić wstrętu i odrazy, stąd niema w dramacie tych brutalnych szczegółów, które zawiera legenda, gdzie Viśvâmitra upadającą ze zmęczenia królowę biciem zmusza, by szła dalej, a bramin, który ją kupuje, wlecze ją za włosy wraz ze związanym z nią synem. Bohater nasz ma pewne podobieństwo z bohaterem „Wózka glinianego" cnotliwym Cârudattą, ale więcej przypomina cierpliwego × Joba w Starym testamencie, na co już inni zwrócili uwagę. Razić nas musi taka świętość, jak nią jest świętość Viśvâmitry, choć tego rodzaju gniewnych i mściwych ascetów, miotających swe przekleństwa

× i sprawiedliwego

za najmniejsze uchybienia, spotykamy w indyjskiej literaturze na każdym kroku. Zdaje się, że i sam autor spostrzegł tę niekonsekwencję i rozdźwięk między świętością ascety a cnotą Hariscandry, bo przy końcu dramatu Dharma oświadcza królowi, że Viśvâmitra nie pożądał jego państwa, lecz chciał go tylko wypróbować.

Poznaliśmy dotąd trzy dramaty, osnute na historji ulubionego bohatera narodowego Râmy, a zaczerpnięte z Râmâyany. Są niemi Bhavabhûtiego Mahâvîracarita, i Uttararâmacarita oraz Râjaśekhary Bâlarâmâyana. Do tej samej kategorji należą też ~~trzy~~ cztery inne, o których tu pokrótce wspomnę, a naprzód Anargharâghava* (niecaniony Râma), którego autorem jest Murâri z 9. ~~XXX~~ wieku. [Wydania: Calcutta 1860, Madras 1870, Calcutta 1875, Bombay 1. 1887 i 2. 1894, wreszcie Tanjanagara 1900. Przekładów tego dramatu niema]. Dramat ten w 7 aktach cechują zły smak epoki upadku sztuki dramatycznej oraz zbyt długie opisy (Henry). Opisy te są nudne, brak w nich poezji, a styl sztuczny i niezrozumiały (Wilson). Akcja wlecze się powoli, a to, co powinnoby się odbywać na scenie, przedstawione jest w opowiadaniu innych osób. W ostatnim akcie Râma na wozie napowietrznym wraca do Ayodhyi, ale po drodze, a właściwie zbaczając z drogi, ~~Zajrzia~~ aż w okolice księżyca, i tu w setkach wierszów autor popisuje się swemi wiadomościami mito-

* albo Murârinâṭaka

Wilson 248
Baumgartn. 195
Henry 293
Lévi 277.

logicznemi, cytując przeróżne wersje pozbierane legendy (Baumgartner i Wilson). Pomimo tego dramat ten przyniósł autorowi sławę, skoro właściwy jego tytuł został zastąpiony innym: Murâri-nâṭaka = dramat Murârego (Lévi).

Henry 292
Wilson 236
Baumgartn. 197
Macdonell 366
Schroeder 658
Schuyler 12
Lévi 243

<u>Mahânâṭaka</u> [Kilka wydań indyjskich od r. 1840, m. i. recenzja Dâmodary Bombay 1. 1860 2. 1886. Przekład angielski przez Raja Kali Krishna w Kalkucie bez daty.] Autorstwo tego dramatu przypisuje legenda Hanumatowi,× który w Râmâyanie występuje jako dowódca wojsk króla małp Sugrîvy i sprzymierzeniec i przyjaciel Râmy i już w epopei przedstawiony jest jako małpa boskiego pochodzenia i wielce wykształcona w sanskrycie i wszelkich naukach. Podług legendy utwór swój wyrył Hanumat na skałach, a autor Râmâyany Vâlmîki obawiał się, by dzieło to nie zaćmiło jego epopei. Wówczas szlachetny Hanumat sam mu poradził, by skały te, zapisane jego wierszami, wrzucił do morza. Tak się też stało, i dramat nasz wielki całe spoczywał w głębinach morskich. Wydobyto jego fragmenty dopiero znacznie później, a na rozkaz króla Mâlavy im. Bhoja (który panował w 11. wieku i rezydował w miastach Dhârâ i Ujjayinî) zebrał te fragmenty ~~Dâm~~ i uzupełnił Dâmodara Miśra. Jeżeli jego uważać będziemy za autora, to jako czas powstania dramatu

× stąd zwie się on także <u>Hanuman-nâṭaka</u>.

przyjąć musimy początek 11. wieku. Że istniała prócz przechowanych nam dwu recenzyj jeszcze dawniejsza z 9. wieku, stąd Konry jako czas powstania podaje wiek 8.–9. Co do recenzyj, które do nas doszły, to recenzja Dâmodara Miśry liczy 14, a Madhusûdana Miśry 9 aktów, bez ta ostatnia jest dłuższa od tamtej. W obu jest wspólnych 300 strof.

Utwór ten, choć zawiera niektóre dobre i pożyczane pomysły, jako dramat jest bez wartości. Nie jest to nawet właściwie dramat, bez[x] szereg fragmentów bez ścisłego z sobą związku, prawdziwe monstrum dramatyczne. Brak jednolitości zdaje się wskazywać na kilku autorów. Nie mamy tu prologu ani wzmianek o tem, kto wchodzi lub odchodzi, często przemawia sam poeta; jest to kompilacja ustępów epicznych z dramatycznemi, t.j. z djalogami, które zaledwie nazwać można scenicznemi. O zastosowaniu reguł teoretycznych niema tu mowy, bo wykracza przeciw tym regułom już sama liczba 14 aktów, a dalej i to, że cały utwór jest napisany wyłącznie wierszem i wyłącznie po sanskrycku. Zatem zdaniem Lévi'ego mamy tu (w późniejszych przeróbkach) zabytek z dawnych czasów, w których dramat dopiero wyłaniał się z epopei i jako taki nie istniał jeszcze samodzielnie, na co wskazywać się zdają i imię Hanumata i legenda o jego dziele.

[x] niezręczny

298. Obszerniejsze streszczenia podają Wilson i Baumgartner.

Henry 293
Baumgartner 199
Schroeder 658
Lévi 281.

Prasannarâghava [Wydania: Benares 1868, Calcutta 1872, Madras: 1. 1874, 2. 1882, 3. 1890, K. P. Paraba Bombay 1893, J. R. Khopalkara Bombay 1894, wreszcie Poona 1894. Przekładów niema] czyli „Uspokojony Râma" w 7 aktach. Autorem jest Jayadeva[x], a czas powstania może 13. wiek (Henry), ponieważ wiersze z tego dramatu cytowane są już w 14. wieku. Być jednak może, że dramat ten jest nawet dawniejszym od poprzedniego, gdyż już recenzja Mahânâṭaki opracowana przez Dâmodarę (11. w.) zawiera, jak zauważa Lévi, wiersze wyjęte z Prasannarâghavy. Sztuka ta znów jest Râmâyaną podzieloną na sceny (Henry), a choć zawiera ustępy dramatyczne, to z drugiej strony ma mnóstwo nowych dodatków, scen sentymentalnych i melancholijnych oraz niepotrzebnych opisów i deklamacyj (Baumgartner). Râvana i tu występuje jako konkurent do ręki Sîty, a dowiadujemy się o tem zaraz w pierwszej scenie z rozmowy dwóch pszczół. Râma stara się o Sîtę w drugim akcie, i tu mamy rozwlekły i sentymentalny romans miłosny z opisami wiosny, westchnie-

[x] z Kundiny (Vidarbha).

niami, omdlewaniami, zachodem słońca i t. d. 150 299.
W 5. akcie nie występuje żadna z głównych osób dramatu, lecz mamy tu rozmowę bogiń rzecznych i oceanu (Sâgara), i z rozmowy tej dowiadujemy się o wygnaniu Râmy, porwaniu Sîty i t. d. W ~~dwóch ostatnich aktach~~ szóstym akcie przedstawiona jest znów rozwlekle i sentymentalnie tęsknota Râmy za Sîtą; potem Râvana chce pozyskać miłość swej ofiary, a gdy Sîtâ go odtrąca, każe sobie podać miecz, by ją zabić, aliści zamiast miecza spostrzega w ręku głowę własnego syna. Sîtâ z rozpaczy chce się rzucić w ogień i żarzącym się węglem zapalić stos, ale węgiel przemienia się w djament, a wtem zjawia się Hanumat i dodaje jej otuchy. Wszystko, co pozostawało jeszcze z historji Râmy, zgromadził autor w ostatnim akcie. Oryginalny jest pomysł, że dowódca wojsk Râvany ~~przedsta-wia~~ pokazuje mu obraz, przedstawiający położenie obustronnych wojsk, most zbudowany przez małpy i dowódców nieprzyjaciela.

Jânakîparinaya [Wydania Bombay 1866, Lévi 286 Madras 1883] czyli „zaślubiny córki Janaki (Sîty)."× Autorem jest Râmabhadra-Dîkshita, który żył prawdopodobnie dopiero w 17. wieku w Dekhanie (w południowych Indjach). Baumg. 200 × w 7 aktach.

Mamy tu znów historję Râmy i Sîty, ale jeszcze bardziej zmienioną niż w poprzedniem dramacie. Autorowi braknie zrozumienia piękności starodawnej legendy, z której przekształca w niezmiernie skomplikowaną intrygę miłosną. Dla pozyskania Sîty Râvana i inni demoni przybierają postać Râmy i ~~innych~~ jego przyjaciół, a z tego wynikają różne zabawne pomyłki i nieporozumienia. Dopiero po całym szeregu intryg udaje się Râvanie porwać Sîtę, która w 6. akcie znajduje się w jego mocy. Rozkochany demon tak jest zajęty swą miłością, że nie dopuszcza do siebie swoich ministrów, a tymczasem Râma zbliża się do jego stolicy wraz ze sprzymierzonem wojskiem małp; więc, by o tem przestrzedz swego pana, ministrowie urządzają przedstawienie teatralne, z którego Râvana dowiaduje się, co się stało od chwili, gdy porwał Sîtę. (cf. obraz w poprzedniej sztuce) Walka dwóch rywali rozgrywa się poza sceną, a o pokonaniu Râvany dowiadujemy się na początku siódmego aktu. Tu autor wprowadza nową komplikację: siostra Râvany Śûrpaṇakhâ w przebraniu mniszki wyprzedza Râmę do Ayodhyi i oznajmia jego braciom, że on i jego wojsko zostali zniszczeni przez demonów. Zrozpaczeni tą wieścią Bharata i Śatrughna

już mając się rzucić w ogień, gdy zjawia się Hanumat z wiadomością o zwycięstwie Rāmy, poczem Viśvāmitra i Vasishtha czynią przygotowania do uroczystej koronacji bohatera.

Że epopeja, wciśnięta w ciasne ramy dramatu, musiała w nim zatracić niejedną z swych piękności, to rozumie się samo przez się, bo, jak zauważa Lévi, poeci dramatyczni wyjmowali z niej te tylko epizody, których przedstawienie najbardziej odpowiadało ich talentowi, a przez to uwydatniali je kosztem innych części epopei. Ale jakże daleko odbiegają późniejsze dramaty ramaiczne od Mahāvīracarity Bhavabhūtiego. Im taki dramat jest późniejszym, tem więcej oddala się od pierwotnej legendy, a bohaterowie jej coraz bardziej zatracają swe rysy indywidualne i stają się szablonowymi lub nawet wprost manekinami. Właściwy dramat rozgrywa się za sceną, a na scenie mamy opisy wschodu słońca lub księżyca, sceny epizodyczne i długie djalogi. Jest to w skróceniu obraz rozwoju, a raczej degeneracji dramatu indyjskiego w ogóle. Poeci tacy, jak Kālidāsa i Śūdraka, umieją zachować równowagę między przepisami teoretycznemi i ich zastosowaniem w praktyce, gdy natomiast ich epigonowie dla mniemanych zalet stylu poświęcają interes drama-

tyczny i, jak dowcipnie powiada Lévi, od którego te uwagi zapożyczyłem, chcą niejako popisywać się sami kosztem osób w ich własnych dramatach.

Henry 317
(Baumg. 192)
Macdonell 366
Schuyler 12
Schroeder 659
Lévi 229.

Obszerniej pragnę teraz omówić dramat zupełnie różny od wszystkich innych; jest nim Prabodhacandrodaya [1. wyd. Calcutta 1832, Brockhausa Lipsk 1835-45, dalej Calcutta 1838, Poona 1851, Calcutta 1874, Madras 1876, Poona 1881 (2. wyd.), Madras 1884, Poona 1886, Shibpur 1894, Calcutta 1895, Bombay 1898. — Przekłady: angielskie Taylora (3. wyd. Bombay 1893, francuski 1. Devèze'a w „Revue de Ling. 1899-1903, niemieckie Th. Goldstückera p. t. „Die Geburt des Begriffes" Królewiec 1842, i B. Hirzela Zürich 1846, holenderski P. A. J. van Limburg Brouwera Amsterdam 1869, rosyjski „Торжество свѣтлой мысли" Moskwa 1847 w „Московскій научный и литературный сборникъ" tom 18, wreszcie parę przekładów indyjskich.] czyli „wschód Księżyca poznania," dramat alegoryczny w 6 aktach, którego autorem jest Krishnamiśra, prawdopodobnie z końca 11. wieku. Treść tego dramatu jest następująca. W mieście Benares panuje król Błąd, a w kraju panoszą się jego zausznicy jak Rozkosz, Fałszy-

wy Pozór, Egoizm, Gniew, Herezja i t. d., gdy natomiast szlachetny Król Rozum, a z nim Objawienie, Prawdziwa Wiara, Cześć boga Vishnu są z kraju wygnani i pogardzani. W 1. akcie występuje Kâma (bóg miłości) i małżonka jego Rozkosz, którzy chełpią się z odniesionego nad przeciwnikami zwycięstwa, do którego się w znacznej mierze przyczynili, i szydzą z głupców, chcących się im oprzeć, bo póki oni żyją, niema o tem mowy. Wprawdzie dawne proroctwo zapowiada, że Król Rozum połączy się ze swą małżonką Objawieniem i że z tego związku narodzi się Poznanie (Prabodha) i obali rządy Króla Błędu, ale szczęściem małżonkowie są z sobą od dawna poróżnieni i nie zanosi się bynajmniej na to, by się pogodzili. Na to nadchodzi właśnie poważny i zamyślony Król Rozum wraz z drugą swą żoną Opinją, a przed nimi pierzcha tamta para. Oboje mówią o smutnych czasach, które dla nich nastały, i zastanawiają się nad tem, jak temu zaradzić. Nieśmiało odzywa się Król Rozum o jedynem wyjściu z tego położenia, t.j. o pogodzeniu się ze swą małżonką Objawieniem, bo obawia się zazdrości drugiej żony Opinji, ale niema innego ratunku.

304. Objawienie żywi względem niego żal i gniew, ale tylko ze związku z niem powstać może Prabodha. Wówczas szlachetna Opinja świadczy gotowość do poświęcenia swej miłości i sama namawia małżonka do wysłania posłów do Objawienia, a Król, który oczekiwał tylko zgody Opinji, wydaje odpowiednie rozkazy.

Akt II. Król Błąd już się dowiedział o zamiarach swego przeciwnika i, zaniepokojony tem, stara się zażegnać grożące mu niebezpieczeństwo. W tym celu wysłał do Benaresu bramina im. Fałszywy Pozór (hipokryzja), któremu udaje się szerzyć w mieście zepsucie. Ludzie, którzy za dnia występują jako pobożni i uczeni kapłani, noce spędzają na hulankach. Przybywa tam wędrowiec Egoizm, wdaje się w rozmowę z naszym braminem, a gdy ten go traktuje wyniośle, daje mu się poznać jako jego dziadek. Wtedy Fałszywy Pozór wita go radośnie, a Egoizm wypytuje wnuka o zdrowie jego dziecka Kłamstwa i rodziców jego Skąpstwa i Chciwości, a potem oświadcza, iż przybył tu, by się zapewnić, czy prawdą jest, że Błąd tak się obawia Rozumu. W tej chwili

zjawia się Król Błąd, który odbywa uroczysty ingres do stolicy. Idzie mu o to, by tam się osiedlić,

bo Benares jest kluczem całego świata, a kto jest jego panem, jest zarazem władcą świata. Błąd wyśmiewa głupców, którzy twierdzą, że dusza różną jest od ciała i otrzymuje nagrodę lub karę na tamtym świecie. Przecież to jest nieprawdą, bo któż kiedy widział duszę oddzielnie od ciała. Prawdziwą jest jedynie nauka materjalistów, tamten świat nie istnieje, a śmierć jest końcem wszystkiego. Potem występuje Cârvâka (znany filozof materjalista) ze swym uczniem, któremu wykłada swą naukę, mówiąc, że Vedy zawierają same głupstwa. Uczeń pyta, dlaczego, jeśli dla człowieka najważniejszą rzeczą jest jedzenie i picie, ~~tyla~~ pobożni pątnicy poddają się postom i stronią od uciech tego świata. Mistrz odpowiada, że dali się oszukać kłamliwym księgom i cieszą się przysmakami nadziei. Czyż używanie nie jest lepszem od umartwiania ciała? Uczeń znów zarzuca temu, że zdaniem ludzi pobożnych należy stronić od uciech, bo połączone są z cierpieniem. Ale mistrz odpowiada, że to głupcy; nie wyrzuca się jęczmienia dlatego, że ziarna jego otoczone są łupinami. Król Błąd spostrzega Cârvâkę i pozdrawia go przyjaźnie, a ten przestrzega króla przed pewną pobożną kobietą im. Cześć Vishnu,

która trzyma z nieprzyjacielem i łatwo może się stać niebezpieczną. Król uznaje to i każe ją zniszczyć przez swe sługi Miłość, Gniew, Skąpstwo, Pychę i t. d. Teraz zjawia się z listem poseł z Orissy. Donoszą Królowi jego szpiedzy, że Król Rozum za pośrednictwem Religji i Spokoju dąży do połączenia się z Objawieniem. Połączenie staje się krytycznem. Król Błąd zwołuje swych najdzielniejszych sprzymierzeńców jak Gniew, Skąpstwo i t. d. i wydaje im rozkaz uwięzienia córki Religji – Spokoju, a kochance swej Herezji, którą czule obejmuje, poleca przywlec za włosy Religję, którą Rozum chce połączyć z Objawieniem. Herezja podejmuje się tej misji.

Akt III. Spokój czyteż Pobożność żali się przed swą przyjaciółką Litością, że matka jej wpadła w ręce kacerzy i dostała się do domu niewiernych Cāṇḍālów. Płaczącą i wzywającą swą matkę pociesza Litość i stara się ją odwieść od samobójstwa. Potem zjawia się pewien Digambara (asceta), należący do sekty Jainów, wygłasza swą naukę i przywołuje swą małżonkę Religję. Ta przybywa, ale nie jest to prawdziwa Religja, lecz błędna i grzeszna, tak że na jej wstrętny widok Pobożność mdleje. Z kolei zjawiają się buddhysta, potem

sekciarz Kshapaṇaka (z innej sekty Jainów), wreszcie Kâpâlika, czciciel strasznej bogini im. Bhavânî albo Durgâ, małżonki Śivy, której ludzi składają w ofierze, a w ślad za każdym z nich ukazuje się jego× Religja. Kâpâlika wygłasza swą naukę, której tamci sekciarze słuchają z oburzeniem. Wywiązuje się między sekciarzami gwałtowna sprzeczka, ale małżonka Kâpâliki, bezwstydna córka Namiętności, odnosi nad nimi zwycięstwo i pozyskuje ich dla swej nauki. Pogodzeni z sobą sekciarze upijają się winem i wyprawiają wstrętną orgję, której przyglądają się przerażone Pobożność i Litość.

× małżonka.

<u>Akt IV.</u> Drżąca ze strachu Religja opowiada swej towarzyszce Przyjaźni, co ją spotkało. Czarownica im. „Okrutna nauka" rzuciła się na nią i chciała ją pożreć, ale „Cześć Vishnu" uratowała jej życie, zabiwszy napastniczkę, i poleciła jej zawiadomić Rozum, że nadeszła już chwila do walki. Rozum gotuje się do niej przez pokutę, by zasłużyć na połączenie się z Objawieniem, a potem, przywoławszy najlepszych swych żołnierzy, wydaje im odpowiednie rozkazy: Dojrzały Sąd ma pokonać Kâmę (miłość zmysłową), Cierpliwość ma zwalczyć Gniew, a Skromność zwyciężyć ~~[illegible]~~ Chciwość. Każdy z tych żołnierzy wytłumacza przed królem, jakich sposobów użyć zamierza. Nadchodzi poseł z wieścią, że wróżby są pomyślne i że nadeszła godzina wyznaczona

przez astrologa do wymarszu. Rozum każe zatem wodzom wyruszyć na pole bitwy. Wojsko złożone ze słoni, wozów, konnicy i piechoty czyni ostateczne przygotowanie, a wreszcie król Rozum każe zajechać swemu woźnicy, by podążyć do Benaresu, a przed bitwą wstępuje do świątyni Vishnu, by w gorącej modlitwie uprosić boga o błogosławieństwo dla dobrej sprawy.

Akt V. Straszna bitwa już się odbyła, a o jej przebiegu i rezultacie opowiada Religja Pobożności i Czci Vishnu. Słońce się zaćmiło od kurzu wzniesionego przez wozy i konie, a powietrze drżało od zwycięskich okrzyków niezliczonych bohaterów. Najprzód król Rozum wysłał posła do króla Błędu z księgą prawowiernego systemu filozoficznego Nyâya (logika) i wezwał go do opuszczenia kraju i przeniesienia się do barbarzyńców, inaczej bowiem opór swój krwią przypłaci wraz ze swymi adherentami. Ale król Błąd nie usłuchał wezwania i, odgrażając się Rozumowi, wysłał do walki księgi kacerskie, a po przeciwnej stronie stanęła bogini wymowy Sarasvatî wraz ze wszystkiemi świętemi pismami, jak Wedy, Purâny, księgi praw i t.d., a do nich przyłączyły się prawowierne systemy filozoficzne, które rozjaśniły świat swemi niezbitemi dowodami. Na zapytanie Pobożności, jak się to stało, że wystąpiły zgodnie tak różne od siebie pisma

objawienia i rozumu, odpowiada Religja, że są one jednego pochodzenia, ale ponieważ się między sobą spierały, więc zostały pokonane. Zbawienie ~~leży~~ polega na ich potępieniu, bo niema między niemi sprzeczności: nauka wyszła z Ved i nie jest z niemi sprzeczną, bo traktuje o prawdzie. Następnie Religja opowiada dalej przebieg walki: Krew lała się strumieniami, trupy leżały pokotem, a we krwi pławiły się parasole i wachlarze, zrzucone przez przeszyte strzałami wściekłe słonie. Nauka Lokāyaty (t. j. materjalizm) została w puch rozbitą, a inne nauki kacerskie, pozbawione swej podstawy, rozpierzchły się i poszły w rozsypkę: nauka buddystów schroniła się do krajów zamieszkanych przez barbarzyńców, inne udały się gdzieindziej i kryją się tam wśród głupców, systemy filozoficzne kacerzy zostały pokonane przez systemy prawowierny. „Dojrzały Sąd" zabił Żądzę, Cierpliwość pokonała gniew, Skromność opanowała Skąpstwo, Chciwość, Kłamstwo, Złość, Kradzież i t. d., Łagodność zwyciężyła Obłudę, Uznanie cudzych zasług zniszczyło Pychę, i t. d. Dobra sprawa odniosła zatem świetne zwycięstwo. Wspólny przodek obu walczących z sobą stron Duch (Wyobraźnia) po stracie tylu ukochanych synów i wnuków występuje teraz na scenę i oddaje się rozpaczy, z płaczem przywołuje po-

po imieniu, a wreszcie mdleje. Przystępuje do niego Nauka Vyâsy (Vedânty), uspokaja go i stara się go odwieść od samobójstwa, a ukoiwszy jego ból, przyprowadza mu dawno zaginionego syna im. Wyrzeczenie (Wygaśnięcie namiętności), którego ojciec czule do serca przyciska, poczem postanawia zostać ascetą-pustelnikiem. Przy końcu tego aktu wszyscy wyruszają, by spełnić ceremonje za zmarłych krewnych.

Akt VI i ostatni. Ojciec Ducha (Wyobraźni) im. Istota zostaje jeszcze pod wpływem Błędu, który, umierając, wysłał do niego siły czarodziejskie w celu dalszego zachowania swych błędów. Szczęściem oświeca go Rozumowanie i doprowadza do wygnania sił czarodziejskich. Tymczasem przychodzi do skutku połączenie Rozumu z Objawieniem. Długo opuszczona małżonka powraca do męża i zastaje go w pałacu Istoty; opowiada mu, co wycierpiała zdala od małżonka, jak tułała się, odtrącana przez Kult, przez Egzegezę i t. d., nie rozumiejące jej mowy, a wreszcie oświadcza Istocie, że jest ona Istotą najwyższą. Protoplasta wszystkich występujących w tym dramacie postaci nie rozumie tego, ale wyjaśnia mu to Prabodha (poznanie), który natychmiast rodzi się ze związku Rozumu z Objawieniem, więc dziadek wita go radośnie i obejmuje, a Cześć Vishnu raduje się z tego rezultatu i obiecuje swą pomoc.

Dramat nasz jest pierwszą próbą dramatu alegorycznego i przypomina średniowieczne dramaty moralne (moralités). Tendencją jego jest wysławianie kultu boga Vishnu i filozofji Vêdânty (filozofja ta, wyłuszczona w dziele Bâdarâyany p. t. Brahmasûtra, uczy, że dusza jest identyczną z brahmanem, najwyższą istotą; że celem człowieka jest wyzwolenie od wędrówki duszy, które się osiąga przez poznanie swej identyczności; że cały świat jest tylko złudzeniem i t. d.). Autor, występując jako prawowierny zwolennik braminizmu, z całą bezwzględnością traktuje sekty buddhystów, Jainów i inne. Z powodu jego religijnej tendencji porównują go z Calderonem, ale zdaniem Baumgartnera postaci alegoryczne Kṛishnamiśry nie mają poetycznego uroku osóbistości występujących w calderonowskich „autos sacramentales," a dramat indyjski przez swą tendencją filozoficzno-religijną więcej jest zbliżonym do Lessinga „Nathan der Weise." Uczeni zgodnie przyznają naszemu dramatowi wielkie zalety: akcja jest mniej banalną, niżby się można spodziewać, bo autor umiał wlać życie w swe bezkrwiste postaci; fabuła jest zajmująca, epizody wiążą się z główną treścią, akcja dramatyczna postępuje z każdym aktem. Autor miał do pokonania wielkie trudności, bo

system filozoficzny Vedânta jest ze wszystkich najbardziej abstrakcyjnym. Pomimo tego mamy tu wyborne sceny, jak np. kłótnię rekwiziary. Co do intrygi, to słusznie zauważa Lévi, że autor pomysł do niej zaczerpnął niezawodnie ze sztuk osnutych na legendzie Mahâbhâraty, t.j. na walce bratobójczej między Pândavami a Kauravami. Duch, opłakujący śmierć swych potomków, to stary Dhritarâshtra z Mahâbhâraty płaczący po stracie swych stu synów. Z drugiej strony mamy tu motyw z komedji: związek Rozumu z Objawieniem tak samo ma mu zapewnić zwycięstwo, jak np. w Ratnâvali związek króla Vatsy z księżniczką tego imienia ma mu dać władzę nad światem. Treść naszej sztuki nadawała się do cytowania sentencyj moralnych, ale autor nie poszedł w tem za daleko, a również nie nadużył on opisów, prawie nieodzownych do złagodzenia surowej powagi sztuki.

Jak dopiero co omówiony dramat jest wiśnuitycznym, tak mamy także dramaty na cześć Krishny,x Nie jest właściwie dramatem arcydzieło Jayadevy „Gîta-Govinda" (Pieśń pasterza)x z 12. wieku, opiewające miłostki Krishny, lecz raczej poematem lirycznym w formie dja

x który również jest inkarnacją boga Vishnu.

logów, „coś pośredniego między hymnem a dramatem." Utwór ten w końcu 15. wieku przerobił na dramat Rûpa Gosvâmin, ale dramat ten p. t. Lalitamâdhava (zabawy Mâdhavy, t. j. Krishny) jest bez żadnej wartości. (dotąd w rękopisach) Oryginalnym natomiast jest dramat Caitanyacandrodaya z 16. wieku, którego autorem jest Kavikarnapûra. Lévi 237. Tytuł tej sztuki w 10 aktach jest naśladowaniem tytułu dramatu alegorycznego, któryśmy już poznali, i znaczy: „wschód księżyca-Caitanyi" (imię apostoła kultu Krishny, który się uważał za inkarnację tego boga). Jest to jedyny dramat indyjski zasługujący na nazwę historycznego. Mamy tu także postaci alegoryczne, jak Adharma (niesprawiedliwość), Virâga (wyrzeczenie się), Przyjaźń (Maitrî) i inne, ale bohaterem tej sztuki jest postać Caitanyi, a treścią jej apostolska jego działalność, jego wędrówki w gronie uczniów, i cudowne nawrócenia. Niema tu żadnej akcji ani charakterów, choć przedmiot doskonale się nadaje do opracowania dramatycznego; za to autor nagromadził w swem dziele rozmowy teologiczne, a pod względem językowym niezliczone aliteracje i dwuznaczniki. [Wydania Calcutta 1853, 1854 i 1885].

314.

×(prahasana)

Do zupełnie innego rodzaju sztuki dramatycznej należą farsy.× Sceny komiczne spotykaliśmy już w niektórych dramatach o treści poważnej, ale farsy jako odrębne sztuki istniały od dawna, tylko najdawniejsze, jak np. Śivasvâmina z 9. wieku, nie przechowały się nam. Z fars dwie tylko zostały ogłoszone drukiem: Dhûrtasamâgama i Hâsyârṇava. Autorem pierwszej jest Kaviśekhara-Jyotirîśvara z 15. wieku, a tytuł Dhûrtasamâgama znaczy „Kompanja łotrów." [Wydanie autograficzne Cappellera w Jenie 1883; Lassena w Anthologia Sanscritica Bonn 1838. – Przekłady: francuski Ch. Schoebel'a bez miejsca i daty i włoski Antoniego Marazzi w Teatro scelto indiano, tom II, Medjolan 1874]. Mamy tu w samej scenie do czynienia z samymi łotrami, a zgnieni żebrak-asceta i jego uczeń, którzy kłócą się i biją z powodu dziewczyny, a dalej bramin i błazen, dla których celem życia jest picie, używanie i kradzież. Bramin rozstrzyga spór między żebrakiem i jego uczniem na swoją korzyść, płaci golarza, upominającego się o zapłatę, cudzemi pieniędzmi i t. d. – Druga farsa Hâsyârṇava (ocean śmiechu), której autorem jest Jagadîśa albo

Henry 320
Lévi 252
Wilson 281

Henry 320
Lévi 253
Wilson 282

Jagadīśvara (czas powstania nieznany), wydana autograficznie przez Cappellera (Jena 1883), jest wprawdzie również satyrą, ale bardzo wyuzdaną, satyrą na hulaszczych braminów, na królów szerzących w kraju złe obyczaje, na bezsilnych urzędników (np. dyrektor policji opowiada z radością, że miasto pełne jest złodziei) i na głupich lekarzy i astrologów (lekarz leczy jakąś wewnętrzną chorobę przyłożeniem gorącej igły do podniebienia, a wzrok chce przywrócić przekłuciem źrenicy; astrolog jako czas odpowiedni do podróży wskazuje taki, który zdaniem Indów zwiastuje rychłą śmierć). Obie farsy są szeregiem obrazów bardzo podkasanych bez właściwej akcji, a poezja znajduje tu zastosowanie tylko w strofach erotycznych i opisowych. Wyśmiewanie braminów nie powinno nas zbytnio dziwić, skoro sobie przypomnimy, że błaznem w dramacie indyjskim zawsze jest bramin. *

Monolog, podobnie jak farsa, wchodzi w skład dramatu (porównaj np. takie monologi, w których mówiąca osoba rozmawia niby z osobą za sceną) albo występuje samodzielnie. Taki monolog nazywa się bhāṇa, a ponieważ z konieczności składać się musi × wyłącznie z opisów, więc poeta ma tu wdzięczne pole do okazania swojej

× niemal

umiejętności. Mamy tu także djalogi z osobami fikcyjnemi, nie występującemi na scenie. Oczywiście aktor sam mówi, pyta, nadstawiając ucha, „co mówisz?", a potem powtarza słowa mniemanego interlokutora. Takich monologów z ostatnich wieków mamy mnóstwo, zwłaszcza w południowych Indjach, a pojęcie

Henry 319
Lévi 255

o nich dać może streszczenie jednego z nich, p.t. Vasantatilaka (ozdoba wiosny) ~~przez~~

Varadâcârya

~~Varadę Âcâryę~~, które podaje Lévi. [Wydania Calcutta 1868 i 1872]. Prolog wygłasza dyrektor teatru sam jeden, a potem występuje jedyna osoba sztuki Śringâraśekhara, który, włócząc się po mieście od rana do wieczora, opowiada swe wrażenia. Więc mamy najprzód opis jutrzenki, wschodu słońca, uroku wiosny, budzącej się w przyrodzie miłości, opis miasta i jego ruchu ulicznego. Śringâra° spotyka żonę przyjaciela i prawi jej komplementa, ale ona go grzecznie oddala. Potem rozmawia z drugą piękną damą, a następnie spotyka jej starą matkę, od której ucieka. Ale ta goni go i upomina się o jakiś dług, więc grozi jej brzytwą, a ona ucieka przerażona. Naraz słyszy jakiś hałas, a dowiedziawszy się, że całe miasto udaje się na przedstawienie walki kogutów, idzie tam z innymi

i opowiada, co widzi. Potem znów przygląda się przechodzącym kobietom i spotyka najprzód śpiewaczkę Mâtangî, potem jakąś piękną nieznajomą, o której zasięga wiadomości, a następnie zbliża się do niej i wdaje się z nią w rozmowę. W dalszym ciągu zwraca jego uwagę poskramiacz wężów, potem młoda Hârâvalî, bawiąca się piłką i t. d. i dalej aż do wschodu Księżyca. ~~Kto~~ Jak zauważa Henry, wartość takich drobiazgów polega prawie wyłącznie na dykcji i mimice aktora. Pomimo tego teoretycy, zaliczając monolog do wyższych rodzajów dramatycznych, skrępowali go bardzo ścisłemi regułami.

* Inna farsa p. t. Kautukasarvasva (Kwintesencja żartu) jest również satyrą na złe obyczaje panujących. W niej żalą się bramini, że w kraju takie panuje zepsucie, iż niemy tylko mówi prawdę, głuchy słucha prawa, ślepy widzi wykonanie prawa i tylko synowie nieprawych dobrze są traktowani. Mowa tu także o pewnym jenerale, który chełpi się, że szablą potrafi rozpłatać ostrze masła, ale za to przed muchą drży od stóp do głowy. Autor Gopînâtha chłoszcze także swą satyrą niemoralność bogów indyjskich: Indra uwiódł żonę Gautamy, Krishna żony pasterzy i t. d. *

318. Dramat literacki nie był przeznaczony dla ludu, bo wymagał widzów wykształconych w poetyce i w gramatyce. Aby zatem mógł służyć jako środek do propagandy religijnej, musiał się zniżyć do ludu i posługiwać się językiem zrozumiałym. W ten sposób powstały poza obrębem reguł teoretycznych tak zwane chāyānāṭaka (dramaty-cienie), t.j. szkice do dramatów, osnute na legendach Rāmāyany i Mahābhāraty. Niezależnym od przepisów, ale pokrewnym z dramatem bohaterskim (nāṭaka) jest sztuka p. t. Citrayajña,ˣ napisana na początku 19. wieku przez Vaidyanātha-Vācaspati (Bhaṭṭācārya) w 5 aktach. Jest to także utwór w części tylko naszkicowany. Widocznie dyalog pozostawionym był fantazji aktorów, którzy go improwizowali na scenie w języku ludowym, a dla uczonych były ustępy w języku sanskryckim. Treść tego dramatu podaje Wilson; jest on osnuty na znanej legendzie o ofierze Dakshy. W 1. akcie mamy zgromadzenie bogów i świętych wieszczów, których przyjmuje Daksha. Koniec tego aktu nakreślony jest zupełnie szkicowo: „Daksha kłania się bogom do nóg i kurz,

drukiem nie wydany
Lévi 240
Wilson 286

ˣ „dziwna (barwi-wa) ofiara"

po którym stąpali, kładzie sobie na głowę; potem stara się pozyskać ich łaskę w swych przemowach do nich; następnie w towarzystwie wieszczów udaje się na miejsce ofiarne, recytując zwykłe formułki. Podobnie szlicowym jest początek drugiego aktu, w którym wbrew przepisom odbywa się na scenie ceremonja ofiarna. Ponieważ bóg Śiva nie został zaproszonym na ofiarę, więc ujmuje się za nim wieszcz Dadhîci, i między nim a Dakshą wywiązuje się kłótnia z tego powodu, zakończona tem, że Daksha każe swemu gościowi odejść. W 3. akcie mamy prawie same wskazówki odnośne do akcji. Bogowie stają po stronie Dadhîci i chcą się oddalić, a gdy Daksha każe swym sługom strzedz drzwi i nie dopuścić do ich odejścia, bogowie, używszy przemocy, odchodzą, a i wieszczowie oddalają się również. Nârada udaje się na górę Kailâsa i oznajmia Śivie i jego małżonce o tem, co zaszło. W 4. akcie Bhavânî, małżonka Śivy, prosi męża o pozwolenie odwiedzenia ojca, którym jest Daksha. Śiva tłumaczy jej, że nie powinna go odwiedzać, nie otrzymawszy zaproszenia, ona odpowiada, że z ojcem nie potrzebuje robić ceremonij, a sprzeczka małżeńska ciągnie

się przez cały akt i kończy się wreszcie tem, że Śiva udziela żonie żądanego pozwolenia. W 5. akcie bogini odwiedza Dakshę, ale nie udaje się jej nakłonić go do uczczenia Śivy, więc rzuca się w ogień ofiarny. Sługa Śivy Virabhadra (podług legendy umyślnie przez boga stworzony, by pomścić jego zniewagę) występuje jako mściciel swego pana i karze tych, którzy wzięli udział w ofierze. Ziemię wstrząsa swem stąpaniem, powietrze napełnia swemi wyciągniętemi ramionami, oczami w gniewie przewraca. Niektórych bogów rzuca na ziemię i depce nogami, jednym pięściami wybija zęby, drugim wyrywa brodę, obcina uszy, nos i ręce, innych przecina na dwoje, a jeszcze innych wrzuca w ogień; wreszcie sprawcy całego nieszczęścia, Dakshy, odcina głowę. — Sztukę tę napisał autor na rozkaz króla Śivaracandry (panującego w Nadiya w Bengalji) na obchód święta Govindy, t.j. Krishny. Tendencja jej jest śivaicka, wystawia ona bowiem strasznego i potężnego Śivę, który w tak okropny sposób zemścił się na Dakshy. Daje nam ona wyobrażenie o próbach dramaturgicznych dzisiejszych Indusów.

Widzieliśmy, jak z tańców i ludowych przedstawień religijnych wyłonił się uczony dramat sanskrycki, który od razu występuje w pełni swego rozwoju, oczywiście tylko dlatego, że dawniejsze dramaty, o których mamy zaledwie wzmianki, zaginęły. Poznaliśmy dramaty największych indyjskich poetów jak Kâlidâsa, Bhavabhûti i Śûdraka, a z późniejszych Mudrârâkshasę Viśâkhadatty (może z 9. wieku) i Kshemîśvary Caṇḍakauśikę (z 10. lub 11. wieku), które w swoim rodzaju nazwać jeszcze można znakomitemi, widzieliśmy wreszcie, że i w następnych wiekach powstawały nowe dramaty, zwłaszcza ramaiczne, ale że te daleko już odbiegają od swych pierwowzorów. Utwory klasycznych dramaturgów utrzymywały się na scenie jeszcze przez długi czas po ich śmierci, ~~tak np.~~ a zdaje się, że w Kaszmirze jeszcze w ciągu 11. wieku dramaty sanskryckie często bywały przedstawiane. Naraz zadaje teatrowi indyjskiemu dotkliwy cios inwazja muzułmanów. Pierwszym z tych muzułmańskich zdobywców był <u>Mahmud</u> z dynastji Ghaznewidów (Ghazna w Afganistanie) około r. 1000 po Chr. Z jego wtargnięciem do Indyj zaczyna się dla tego kraju jedna z najgorszych i najstraszniejszych epok jego historji. Przez 500

lat panuje tu największe zamieszanie, zwłaszcza w Indjach północnych i północno-zachodnich; jeden władca zrzuca z tronu drugiego, dynastje się wciąż zmieniają, a ze zmianą tronów łączą się mordy, łupiestwo i pożoga. Mahmud w Indjach łupił świątynie, miasta palił, a mieszkańców mordował. Masûd z tejże dynastji około r. 1100 założył swą rezydencję w Lahore, a po ~~wy~~ nim około 1200 Kutab ed din przeniósł stolicę do Delhi. W r. 1398 Timur albo Tamerlan, władca Mongołów, wtargnął do Indyj, szerząc tu mord i spustoszenie, i kazał się w Delhi ogłosić cesarzem Hindustanu, poczem w następnym roku znów wyniósł się z Indyj. Jeden z jego potomków Baber znów wkroczył do Indyj, zdobył Delhi w r. 1526 i dał początek państwu wielkich mogołów w Indjach, a w 16. wieku wsławił się jego wnuk, szlachetny i liberalny Akbar. Panowaniu tej dynastji położyli koniec Anglicy, zdobywając Delhi, a potomkowie ~~te~~ Tamerlana do dziś dnia są na utrzymaniu Anglji.

Islam wrogo jest usposobionym dla teatru, a tem bardziej dla teatru o charakterze religijno-narodowym. To też z wtargnięciem muzułmanów do Indyj sztuka dramatyczna upada, trupy aktorów, pozbawione swych królewskich opiekunów, idą w rozsypkę. Wprawdzie dawne

dramaty indyjskie znajdują jeszcze czytelników, a nawet, jak widzieliśmy, powstają jeszcze nowe dramaty, ale, oderwane od sceny, tracą swój właściwy charakter, stają się smutne i bez życia, słowem jako utwory wyłącznie literackie mają na sobie tylko cechy degeneracji. Po wiekach uśpienia budzi sztukę dramatyczną do nowego życia wznowiony kult Kṛishṇy, którego apostołem w 15. wieku był znany nam już Caitanya, bohater wspomnianego powyżej dramatu Kavikarṇapūry p.t. Caitanyacandrodaya (16. wiek). Widzieliśmy, że dramat ten jako taki nie ma wartości, ale kult Kṛishṇy wywarł swój wpływ głównie ~~na~~ na polu ~~obrębem~~ literatury ~~sanskryckiej~~ ludowej; zewnętrznym jego objawem były procesje religijne po wsiach i miastach, połączone z ludowemi przedstawieniami dramatycznemi. Procesje te zwane yātrā (pochód) nadały swą nazwę i samymże przedstawieniom, które nazwę tę zatrzymały wtedy nawet, gdy, odłączywszy się od ceremonij religijnych, zaczęły wieść żywot samoistny. Bohaterem tych sztuk ludowych jest przedewszystkiem Kṛishṇa, ale znamy tytuły niektórych sztuk tego rodzaju, świadczące, że bywały one zaczerpnięte i z Rāmāyaṇy, np. Porwanie Sīty, Śmierć Rāvaṇy i inne.

324. Ojczyzną tych sztuk ludowych jest przedewszystkiem Bengalja. Większość ich zaginęła, bo były one improwizowane dla rozrywki tłumów, a, posługując się narzeczem ludowem, nie miały pretensji do wartości literackiej. Celem ich było zabawienie widzów, stąd łączyły się z niemi farsy i bezwstydne tańce. Dopiero w nowszych czasach pod wpływem wznowionych studjów sanskrytckich wyrobił się smak i zwiększyły się wymagania publiczności; dla zadowolenia więc zarówno ludzi wykształconych jak i prostych zaczęto reformować yâtry, a choć posługiwano się i nadal narzeczem bengâlî i zachowano ich formy, uświęcone tradycją, język wzbogacono przez wyrażenia zapożyczone z sanskrytu, a formę sztuk starano się zbliżyć do klasycznego nâtakka. Najsławniejszym reformatorem yâtry jest Kṛishṇakamala Goswâmin, autor kilku sztuk tego rodzaju z lat 1860 – 1874. We wszystkich występują zawsze te* same osoby, t.j. Kṛishṇa i jego towarzysze, pasterka Râdhâ, jego kochanka, oraz jej 9 przyjaciółek i dwie rywalki: garbata Kubjâ, małżonka Kṛishṇy, która jest pośmiewi-

i popychadłem skiem* wszystkich, wreszcie jej ~~dwie~~ bratowe.*

Râdhy, które ją prześladują. Kończą się te sztuki zawsze dobrze: Râdhâ odnajduje wreszcie Kṛishnę, który ją pociesza. Niema w yâtrach rozmaitości djalektycznych, jedynym językiem jest język potoczny, ludowy. Wielką rolę grają w nich muzyka, śpiew i taniec (opera-balet). Kobiety nie występują w tych sztukach (wpływ islamizmu), a role ich spełniają młodzieńcy w przebraniu. I tu mamy modlitwę (nândî), odśpiewaną przez chór, i prolog, który jest monologiem dyrektora. Przedstawienie składa się z trzech części, które przedzielają śmieszne intermedja. Inscenizacja jest nadzwyczaj prostą. Widzowie w pierwszych rzędach siedzą na ziemi, inni za nimi stoją. Przedstawienia zaczynają się wieczorem (o 11ej) i trwają do rana. Sztuki te wciąż bywają udoskonalane, a djalog rozwija się w nich coraz bardziej kosztem śpiewu i tańca.

Klasyczny dramat sanskrycki również w Bengalji został zbudzony do nowego życia: w r. 1857 i w latach następnych na scenach prywatnych odegrano Sakuntalę, Veṇîsamhârę, Urvaśî, Ratnâvalî w języku bengâlî. Wielkie zasługi położyli na tem polu członkowie rodziny królewskiej Tagore, potomkowie Bhaṭṭa Nârâyany, autora Veṇîsamhâry

326. (9. wiek). Saurindro Mohun Tagore przetłumaczył ten dramat na język angielski, a Mâlavikâgnimitrę na język bengâli; prócz tego własnym kosztem utrzymuje szkołę muzyczną. Przed nim jeszcze inny radża z tej rodziny wystawił w swym pałacu wspomnianą dopiero co sztukę Kâlidâsy, a w r. 1865 napisał oryginalny dramat na wzór klasycznych.

Pod wpływem tych trzech czynników: wskrzeszenia starodawnej tradycji, rozwoju yâtry i wreszcie wpływu przedstawień europejskich w Indjach powstał i rozwinął się ~~...~~ współczesny dramat indyjski. W Bengalji literatura dramatyczna jest już obfitą. Zmarły w r. 1873 Dina Bandhu Mitra był autorem sztuki p. t. Niladarpana (zwierciadło indygą), w której przedstawił z brutalną szczerością krach finansowy Indyj spowodowany nadprodukcją indygo, którą wywołali Anglicy. Tłumacz angielski tej sztuki James Long został za swój przekład uznany za oszczerstwo, pociągnięty do odpowiedzialności sądowej. W innych dramatach
× krajowe bengalskich poruszane są × kwestje socjalne i polityczne, w farsach wyśmiewani są urzędnicy angielscy, inne wreszcie sztuki ~~...~~
mają ~~do~~ propagandę religijną na celu. Lévi przy-

tacza in extenso ogłoszenie przedstawienia dramatycznego wyjęte z dzienników w Lahore (2 maj 1881) na dowód, że dziś pod wpływem europejskim i Indowie umieją się posługiwać reklamą. W innych prowincjach Hindustanu pojawiają się również oryginalne utwory dramatyczne, ale przeważnie dostarcza im taktowych Bengalja. Wśród Indów nie-aryjskich (drawidzkich) tylko język tamilski posiada literaturę dramatyczną, która jest naśladowaniem sanskryckiej.

Tak więc dramat indyjski, zbudzony z długiego letargu, rozwija się coraz bujniej. Wielkie miasta posiadają już stałe budynki, ale większość przedstawień odbywa się na scenach naprędce zbudowanych. Przedstawienia odbywają się perjodycznie, nawet codziennie, albo tylko przypadkowo. Za wstęp płaci się jak u nas, albo też jedna bogata osoba bierze na siebie koszta przedstawienia. Obok ulepszeń europejskich w inscenizacji spotykamy jeszcze często dawną prostotę, jak obok nowych typów sztuki dramatycznej utrzymują się wciąż jeszcze i dawne. Zdaniem Lévi'ego wpływ europejski jest zupełnie powierzchownym, a obecny dramat jest bezpośrednim następcą dawnego.

Koniec 17/3 1907.

165

Alfred Hillebrandt: Alt-Indien. Breslau 1899.
Zawiera m. i. rozprawę z r. 1888 p. t. Zur Charakteristik des indischen Dramas:

str. 154. nândî była prawdopodobnie zakończeniem religijnej części przedstawienia (pûrvâranga): - sûtradhâra „Fadenhalter" (marjonetki) = dyrektor. - sthâpaka reżyser, prawdopodobnie później zastąpiony przez dyrektora.

Max Müller † w końcu października 1900. London 1849-1874
Wydał Rigvedę z komentarzem Sâyany w 6 tom. in folio
Vorlesungen über den Ursprung und die Entwickelung der Religion, Strassburg 1880.
Indien in seiner weltgeschichtl. Bedeutung. Leipzig 1884.
History of ancient Sanskrit Literature 1859. London
The hymns of the Rigveda 2 voll. London 1873 (bez komentarza).
Rig-Veda-Sanhita I. London 1869 (przekład)
Sacred Books of the East (przekłady różnych uczonych wydane przez M. M. Oxford 1879-1898, 49 tomów
Wykłady o umiejętności języka przekł. Dygasińskiego, Kraków 1874/5. 2 tomy.

Le théâtre indien par Sylvain Lévi. Paris, Emile Bouillon, 1890. II tom zawiera „Appendice et Index." Tom I: Introduction – Les traités d'art dramatique – La poétique du drame – Histoire de la littérature dramatique – L'esthétique du théâtre – Les origines du drame – L'influence grecque – La pratique du théâtre – Le théâtre moderne et contemporain – Conclusion.

1789 William Jones wydaje w Kalkucie przekład ang. „Sacontala, or the Fatal Ring," 1791 Forstera przekł. niem. (z ang.), później inne przekłady. Pierwsze wydanie oryginału 1830 w Paryżu przez Chézy wraz z tłum. franc.

Goethe zachwycony Sak., poznawszy ją z przekładu Forstera.

Pierwszy traktat * o sztuce dramatycznej przypisuje tradycja bogu Brahmie, który do 4 wed dodał 5. nâtyaveda. Ten ostatni nie został ludziom objawiony, ale treść jego podał święty rishi Bharata (aktor) (który w niebie kierował przedstawieniami nimf - apsaras) w dziele Nâtyaśâstra, a więc teorja poprzedza tu praktykę (w mniemaniu Indów). Dzieło to mało znane; trzy teksty b. różne, nie wydane. Jest to encyklopedja dramatyczna wierszem (np. architektura, retoryka, deklamacja, metryka, poetyka, dekoracje, osoby, muzyka etc.). Są jeszcze inne traktaty o sztuce dramatycznej, jak Daśarûpa (koniec 10. wieku p. Chr.), Sâhityadarpaṇa (12. wiek?) i inne.

Najdawniejszym dramatem, przedstawionym w niebie przez Bharatę jest wybór męża przez Lakshmi.

2.

W traktatach tych wszystko jest szczegółowo przepisane; tak np. akcja dramatyczna składa się z 64 momentów, z których niektóre są konieczne, inne dowolne. Przepisy, jakim ma być bohater sztuki, t.j. jakie powinien posiadać przymioty. 48 rodzajów bohaterów. 33 ozdoby dramatyczne, 36 piękności (figury retoryczne) etc. etc.

Po sanskrycku mówią tylko mężczyźni, należący do wyższej klasy, kobiety zazwyczaj mówią narzeczem ludowem (prakryt). Takich prakrytów, używanych w dramatach, jest kilka (śaurasenî, avantikâ, prâcyâ, mâgadhî, śâkarî, câṇḍâlî, ḍhakkî etc.).

Śaur. p. niżej

Wiersze śpiewane przez kobiety są w narzeczu mahârâshṭrî.

Indje zachodnie (Marathi) na wschód od Bombayu

Każdy dramat poprzedzony jest modlitwą (nândî), która ma sztuce być szczęśliwym początkiem, przynieść szczęście. Co do modlitwy w Śak. patrz Lévi str. 134 n. Kto tę modlitwę recytował, czy dyrektor trupy czy który z aktorów, jest rzeczą sporną. Po modlitwie następuje prolog (prastâvanâ) (wyjaśnienie sztuki i autora, przygotowanie do samej sztuki).

10 rodzajów dramatu wyższych *: nâṭaka (komedja bohaterska, której przedmiot zaczerpnięty z legendy, bohater jest królem świętym lub bogiem, która ma najmniej 5, najwięcej 10 aktów, typowa wskazuje treść: Abhijñânaśakuntalâ =

*(rûpaka, 18 niższego rzędu – uparûpaka)

„Çakuntalâ reconnue à une marque.“ — Innym rodzajem jest prakarana („comédie bourgeoise“): bohaterem jest minister, braminin, kupiec. Intryga tu inna, bo treść jest dziełem autora. — Tragedja nie egzystuje. Akt obejmuje najwyżej dobę, ale ~~nieraz~~ przerwa między aktami może obejmować rok.

Kâlidâsa miał poprzedników, ale ich dzieła się nie przechowały, gdyż jego sława ich zaćmiła. Kiedy żył K.? Zdania bardzo podzielone. Lévi dochodzi do wniosku, że żył w pierwszej połowie 6. wieku po Chr. O życiu jego istnieją różne podania. Podług tradycji w południowych Indjach był z rodu braminów, osierocony w niemowlęctwie, wychowany przez wolarza (bowier). W Benares panował Bhîmaśukla, córka jego Vasanti. Minister Vararuci przez nią odepchnięty przebrał Kâlidâsę za uczonego i ożenił go z nią przez zemstę. Vas. spostrzegłszy, że została oszukaną, dała się jednak przebłagać i kazała K. uczcić boginię Kâli, by otrzymać rozum. Kâli dała mu naukę i poezję, on zaś przybrał imię Kâlidâsa, t.j. niewolnik Kâli. Umarł śmiercią gwałtowną, został bowiem zabitym przez jedną ze swych kochanek. Dzieła jego są: [Raghuvaṁśa, Kumârasaṁbhava — dwa poematy epiczne — oraz poemat liryczny Meghadûta, wreszcie] trzy dramaty: Mâlavikâgnimitra, Śakuntalâ i Vikramorvaśî.

Mâl. w 5 aktach: Król Agnimitra, ujrzawszy portret Mâlaviki, pragnie ją sam poznać, co mu się też udaje, choć królowa stara się temu przeszkodzić. ~~Królowa~~ Rywalkami jej są królowa

Wed. Bühlera Kâl. żył 250–472, najprawdopodobniej w 3. wieku po Chr. *

Vikramâditya w r. 544 p. Chr. odniósł wielkie zwycięstwo nad barbarzyńcami. Erę jego cofnięto o 600 lat wstecz, zaczyna się więc r. 56 przed Chr. W pewnym wierszu wymieniają 9 klejnotów na dworze Vikr., między nimi i Kâlidâsę. Podania podług Bühlera nie zasługują na wiarę. Ojczyzną Kâl. Indje środkowe (Ujjain) jak świadczy opis miejscowości w Meghadûta.*

(p. n.)

(ród Raghu, do którego należał Râma — Kum. = urodzenie boga wojny — Megh. wygnaniec daje chmurze polecenia dla kochanki).

główna Dhârinî i druga Królowa Irâvatî.
W końcu Dhârinî z radości, iż syn jej odniósł zwycięstwo nad nieprzyjacielem zgadza się, by Agn. poślubił swą kochankę jako Królowę (gdy się poprzednio wykazało, że jest z Królewskiego rodu), a Irâvatî także przeprasza męża.

Śak. Treść zaczerpnięta z Mahâbhâraty. Synem Dushyanty i Śakuntali jest Bharata, protoplasta bohaterów wielkiej epopei. – Dushyanta poznaje w pustelni Kaṇwy Śakuntalę, rozkochuje ją, poczem ją opuszcza, obiecując przysłać po nią. Śak. zajęta swą miłością zaniedbuje uczcić jako gościa św. pokutnika Durvâsę, który w gniewie przeklina ją, by i o niej kochanek zapomniał. To się sprawdza. Kaṇva, powróciwszy do swej pustelni i dowiedziawszy się, co zaszło, postanawia odesłać ją do Króla. Ale ten nic sobie nie przypomina, a Śak. zgubiła pierścień dany jej przez kochanka. Pierścień jednak się znajduje, a znajduje go rybak we wnętrznościach złowionej ryby. Król, ujrzawszy pierścień, odzyskuje pamięć, tęskni za ukochaną, którą wreszcie w ostatnim (7.) akcie odnajduje wraz z synem, którego mu Śak. powiła.

2 recenzje: bengâlî ~~galska~~, obszerniejsza, wydana przez Chézy (Paryż 1830) i Pischel (Kiel 1877) — i devanâgarî (wyd. Böhtlingka Bonn 1841), którą wielu uważa za dawniejszą i lepszą.

Przekład Kellnera w Universalbibl.

Vikramorvaśî („die durch Tapferkeit errungene Urvaśî") opisuje miłość Króla Purûravas i nimfy Urvaśî. Osoby te występują już w Rigvedzie. Rodzaj dramatu troṭaka, bo rzecz dzieje się częścią w niebie, częścią na ziemi. Purûravas oswobadza Urvaśî, porwaną przez demo-

nów. Król naturalnie pała miłością dla oswobodzonej i tęskni za nią; ona mu jest wzajemną, a Królowa o nią zazdrosna. Urvaśī, grając swą rolę w dramacie w niebie z powodu zakochania, myli się, Bharata ją przeklina, ale Indra ją ułaskawia i pozwala jej zaślubić ukochanego. Ale znów spotyka kochanków nieszczęście: Urv. przez nieuwagę wchodzi do gaju Kumâry, do którego kobietom wchodzić nie wolno, i tam zostaje przemienioną w powój. Król długo jej szuka, wreszcie obejmuje powój, przypominający mu ukochaną i oswobadza ją. Jeszcze jedna, ostatnia, przeszkoda staje na drodze kochankom: oto Purûravas ujrzał syna swego z Urvaśī, którego ta przed nim ukrywała, bo stosownie do rozkazu Indry tak długo wolno jej było z mężem przebywać, póki ten nie ujrzy swego z nią potomstwa. Ale i ta przeszkoda usuniętą zostaje. Indra wzywa Króla na pomoc w walce z demonami i zezwala by Urvaśī do końca życia z nim pozostała. Tu autor zmienił dawną legendę, kończącą się rozstaniem, a to dlatego, że żaden dramat indyjski nie może się źle kończyć. 5 aktów.

Z innych dramatów wymieniam tu następujące: Ratnâvalî (sznur pereł) przez Króla Harsha z 7. wieku (może przez Bâṇę lub innego poetę mieszkającego przy dworze Harshy). Co do treści przypomina Mâlavikâgnimitra.

Mṛicchakaṭikâ (wózek gliniany) przez Króla Śûdrakę (albo poetę przy jego dworze). Podług

Schroedera dzieło to jest z 5. lub 6. wieku po Chr. i uchodzi za najdawniejszy znany nam dramat. Lévi innego jest zdania. Sztuka należy do rodzaju prakarana i obejmuje 10 aktów. Autor przypomina Shakespeare'a. Osobami głównemi są zubożały bramin Cârudatta i bogata hetera Vasantasenâ, którą miłość do Cârudatty podnosi moralnie, aż wreszcie zostaje jego małżonką. – Sztuka ta jest ze wszystkich dramatów indyjskich najbardziej dramatyczną, akcja bardzo ożywiona, charakterystyka bardzo wyrazista. – Kâlidâsa natomiast ~~dramatyczny~~ więcej jest poetyczny.

Bhavabhûti uchodzi za drugiego (po Kâlidâsie) poetę dramatycznego. Talent jego leży w opisach, gdy Kâlidâsa wykazuje więcej techniki dramatycznej. Indowie mówią, że utwory Kâlidâsy są drisya, utwory Bhav. śravya. 8. wiek po Chr. Najbardziej znanym jego dramatem jest Mâlatîmâdhava (prakarana w 10 aktach). Romans między Mâlatî i Mâdhavą. Miłość ich natrafia na przeszkody, gdyż Mâlatî ma być wydaną za ~~fa~~ ulubieńca królewskiego, którego nie kocha. Przyjaciel Mâdhavy Makaranda przebiera się w szaty Mâlatî i bierze ślub z owym ulubieńcem króla, bratem Madayantiki, którą Makaranda

Kocha. Rzecz kończy się połączeniem obu par. –
Prócz tego napisał Bhav. Mahâvîracarita,
(historja Râmy w 7 aktach) i Uttararâma-
carita (dalsze koleje Râmy) w 7 aktach.

Z 11.-12. wieku, a może już z 7.-8. w. jest
Mudrârâkshasa przez Viśâkhadattę („pieczęć ministra Râkshasy"): Râk-
shasa, minister ostatniego ~~z dynastji~~ króla
z dynastji Nanda, nie chce uznać Candra-
gupty (nowego zdobywcy Pâṭaliputry); rzecz
cała polega na tem, że minister Candragupty
Câṇakya stara się go pozyskać, Râkshasa
życie swoje oddaje w zamian za przyjaciela,
który za niego poręczył i skazany jest na
śmierć; ale Candr. zamiast przyjąć ofiarę
mianuje go swym ministrem.

Początków dramatu szukać należy w naj-
dawniejszych utworach literatury indyjskiej:
Djalogi spotykamy już w Rigvedzie; ~~więc~~ niewątpliwie i
przedstawienia dramatyczne są bardzo dawne.
Mahâbhâratę recytowano na dworach królewskich,
po świątyniach; rapsodowie (Kathaka) śpiewali
ją, a w pauzach odbywały się intermedja mu-
zyczne z tańcami. To już graniczy z przedsta-
wieniem dramatycznem. Zresztą w samej epopei
spotykamy już niejako podział ról: bṛihadaśva
uvâca etc. Już u gramatyków znajdują się
wzmianki o aktorach. Święta Krishny obchodzo-
no z pompą teatralną, również przedstawiono

Dziś jeszcze w Bengalji odbywają się przedstawienia [illegible]

legendę o Râmie w żywych obrazach. Tu
widzimy dramat w związku z religją. Bud-
dhyści zrazu byli przeciwni przedstawie-
niom teatralnym, ale później i oni je u
siebie wprowadzili. W Tybecie klasztory
buddystów zachowały zwyczaj przedstawień
misterjów dramaty do roku. „Marjonetki”
wzmiankuje już Mahâbhârata, Brihat-
Kathâ i t. d. – Terminy techniczne sztuki
dramatycznej zdradzają nieraz swe pochodzenie
prakrytskie. Zatem dramat sanskrycki
był poprzedzony dramatem prakrytskim.
Ziemią świętą kultu Krishny jest kraj
Śûrasena (Mathurâ); to tłumaczy wybitne zna-
czenie prakrytu śaurasenî w dramacie.
Dramat indyjski zawdzięcza swój rozwój
kultowi Krishny. Z punktu widzenia lite-
rackiego dramat bohaterski nâtaka najwięcej
jest zbliżony do epopei uczonej (t. j. odpowiada-
jącej wymogom sztuki) czyli Kâvya.

…we, których treścią jest życie Krishny.

północno-zach. prowincji Mathurâ nad r. Jamunâ

Czy ~~o dramacie indyjskim~~ może być mowa
o wpływie greckim na dramat indyjski? Przy-
puszcza to Windisch w specjalnie tej kwestji
poświęconej rozprawie (Berlin 1881/2: Der
griech. Einfluss im indischen Drama). Ale punkta
styczne są bardzo nieliczne i ~~podobieństwo~~
niczego nie dowodzą. Dowieść się nie da, że

w Indjach dramaty greckie rzeczywiście bywały przedstawiane. Ani podział na akty ani prolog nie dowodzą takiego wpływu, bo tworzy niemal konieczne, z natury rzeczy wypływające. Kurtyna w głębi sceny jak w greckim teatrze nazywa się wprawdzie yavanikâ, ale i to nie dowodzi, by Indowie ~~naśladowali w tem~~ u siebie widywali przedstawienia greków. Schröder przypuszcza, że daleko prawdopodobniej mogli Grecy być w Indjach i swoją kurtynę tam zaprowadzić, widząc na przedstawieniu niedostateczność urządzenia. Lévi przypuszcza, że kurtyna mogła być wyrobem greckim albo przynajmniej towarem wprowadzonym przez kupców greckich.

---

* Bühler twierdzi, że ta konstrukcja Vikramy w 6. wieku jest niemożebna. Napisy odkryte przez Fleeta zaprzeczają temu. ~~Trzecie~~ O wieku, w którym żył Kâlidâsa, pisze obszernie Bühler w rozprawie p. t. Die ind. Inschriften u. das Alter der ind. Kunstpoesie, Wien 1890. str. 76 nn. Bühler wykazuje ~~je~~ w napisie z r. 473/4 naśladownictwo Kâlidâsy, stąd przyjęty przez niego terminus ad quem 472 r.

Budynków teatralnych w Indjach nie było. W pałacach były sale koncertowe, gdzie ~~się~~ franczymer uczył się tańców i gdzie też odbywały się przedstawienia dramatyczne. Te ostatnie odbywały się też w wewnętrznym dziedzińcu

albo (przedstawienia religijne) w świątyni. Scena w głębi zamknięta kurtyną, z za której przychodzą osoby na scenę. – Dwoje drzwi ze sceny prowadzi do kulis (nepathya). Przedstawienie poprzedzają różne czynności przygotowawcze (między innemi tańce, śpiew, nândî) mające znaczenie liturgiczno-religijne. Główną osobą trupy aktorów jest dyrektor (sûtradhâra), który jest kierownikiem sceny, wypełnia ceremonje wstępne, odmawia modlitwę i główną rolę w sztuce odgrywa. Podwładnymi jego są jego pomocnicy sthâpaka i pâripârśvika. Aktorowie nie odznaczali się moralnością, uważani też byli za nieczystych i pogardy godnych. Tylko wyjątkowo mężczyźni grali role kobiece. –
Dekoracyj prawdopodobnie nie znano. Mimika i wyobraźnia widzów dopełniały ten brak. Natomiast znane były kostiumy i szminki.

Kalidasa, Sakuntala przełożył Adolf Strzelecki. Warsz., M. Arct, 1905 (Książki dla wszystkich)

Sakuntala czyli pierścień przeznaczenia, dramat indyjski Kalidasa w VII aktach z prologiem. Z sanskryckiego z rękopismu wydał H. J. Szabowski. Warszawa 1861, nakładem własnym.

O ile sądzić można z przedmowy przekład ten dokonany został w końcu zeszłego wieku z tłum. niem. Forstera (który tłumaczył z ang. przekładu Williama Jonesa) 1791 roku

O dramacie indyjskim.

Wstęp. Przekład Śakuntali sir Williama Jonesa Calcutta 1789. Kâlidâsa, Bhavabhûti, Śûdraka. Cechy dramatu indyjskiego: proza i wiersze, sanskryt i prakryty. Tylko mniejsi z kobiet mówią po sanskrycie. Przedstawienie rodzaj uroczyst. religijnej: modlitwa (nândî) na cześć Śivy, jego małżonki lub boga. Prolog. Aktów 1–10. Międzyakty (vishkambhaka z 2 osobami). Nima jedności czasu i miejsca. Indyjski teatr tylko prowizoryczne, przedstawienia w sali koncertowej na dziedzińcu, w świątyni. Javanikâ w głębi sceny, kolor przepisany. Początek przedstawienia o wschodzie słońca. Przybory sceniczne bardzo nieliczne, dekoracyj brak, stąd mimika wyrażająca wewnętrzne uczucia i zewnętrzne wrażenia. Strój i barwidła. – Brak tragedyj. Brak akcji dramatycznej (przemaganie okoliczności zewnętrznych), osoby – lalki, marionetki, charaktery konwencjonalne. Fabuła za to skomplikowana, zajmująca. Dialog szablonowy, ciągle przerywany wierszami. Treść zwykle legendowa, wzięta z Râmâyany, lub z życia dworskiego. Miłość gra główną rolę. Typy: król, Vidûshaka (bramin), dworzanin (Vita) (ale dżentleman), szwagier króla (śakâra), królowa, inne żony królewskie, mnisi, mniszki etc. Rodzaje dramatu: 10 rûpaka 18 uparûpaka. Nâtaka (treść wzięta z eposu), prakarana (kom. mieszcz., tytuł zawiera imiona bohatera i bohaterki), bhâna (akt. monol.), prahasana (farsa) i t. d.

Poetyka dramatyczna. Najdawniejszem dziełem jest Bharatanâtyaśâstra. Nauka o sztuce dram. jest objawiona (Nâtyaveda Brahmana streszczone przez Bharatę) z 4.–5. w. po Chr. albo później, kompilacja różnych fragmentów znacznie dawniejszych i to praktycznych. Z końca 10. w. Daśarûpa i inne.

Śûdraka Mṛcchakatikâ. 10 aktów. Cârudatta, Vasantasenâ, Saṃsthânaka (szwagier), Vita, Maitreya. Depozyt. Gracz. Złodziej Śarvilaka. Kurtyzana. Âryaka. Burza. Zamiana wozów. Wóz z klejnotami. Policjanci. Zamordowanie Vasantaseny. Gracz (cyrulik) mnich przywraca ją do życia. Rozprawa sądowa. Cârudatta skazany na śmierć. Zjawia się Vasantasenâ i ratuje życie skazańca. Âryaka królem. Czas powstania sporny. 3. wiek? Prakarana.

Bhavabhûti druga połowa 7. wieku. 2 dramaty ramaiczne Mahâvîracarita, Uttararâmacarita.

Mâlatîmâdhava. Prakarana. Kâmandakî. Mâlatî, o jej rękę stara się Nandana przez króla, ale ona kocha Mâdhavę. Makaranda i Madayantikâ. Tygrys. Mâdhava na cmentarzu ratuje Mâlatî. Ślub (Makaranda jako Mâlatî). Mâlatî porwana przez Kapâlakundalę. Saudâminî ratuje. Fabuła z Bṛhatkathâ. Wspaniałe opisy przyrody w naturze. Kâl. drugą, Bhav. trzecią, Romeo i Julja.

Viśâkhadatta. Mudrârâkshasa, dramat polityczny. Candragupta i Câṇakya – Nanda, Râkshasa, Malayaketu. Nâtaka z 7. w. Hûṇ? 9. wiek. Wpływ Śûdraki. Charaktery i intryga wyborna. Sprzeczka między Cand. a Câṇ.

Râjaśekhara ca. 900. 4 dramaty. Dobry poeta, ale żaden dramaturg, naśladuje poprzedników. (Bâlarâmâyaṇa, Bâlabhârata, Viddhaśâlabhañjikâ podobna do Ratnâvalî). Karpûramañjarî (sprowadza ją czarodziej, jest ona siostrzenicą królowej, która ją więzi, czarodziej etc.

Kshemîśvara. Caṇḍakauśika w 5 akt. z Mârkaṇḍeya-Purâṇa. Hariścandra przeklęty przez Kauśikę, któremu przeszkodził w ofierze. Gaṇeśa – dzik i polowanie. Słowność i prawość króla, który zostaje Caṇḍâlą. Wysoka etyka.

Kṛshṇamiśra Prabodhacandrodaya, (10. w. lub później) dramat alegoryczny. Połączenie Rozumu z Objawieniem, zwycięstwo nad błędami, dram. wiśnuicko-wedantyczny. Koniec 11. wieku?

Vaidyanâtha-Vâcaspati: Citrayajña 19. w. Ofiara Daksha i zemsta poniżonego Śivy.

Definicja dramatu, rodzaje dramatu, z względu na temat, bohatera i przeważające uczucie. 5 sytuacyj bohatera, 5 elementów akcji; razem skombinowane dają 5 artykulacyj. Rodzaje bohaterów i bohaterek. Nastroje (miłość, śmiech, litość, bohaterstwo etc.).

Poezja dram. zapewne najpóźniej się rozwinęła. Z tańca (religijnego) powstały przedstawienia dramatyczne. Kult Vishnu-Krishny i Śivy. Z tańcem łączono śpiew. Marjonetki i farsy w ludowych religijnych przedstawieniach. Mają dramat. już co w rytuale wedyjskim ([illegible]). Ludowe pochodzenie (prologi mają charakter improwizacji, Vidūshaka, prakryt, wyraz nāṭaka i inne). Już w RV. hymny djalogowane (ale trudno jeszcze w nich można upatrywać początków dramatu). MBh. do dziś się recytuje w świątyniach. Rapsodowie (Kathaka). W przerwach były tańce z muzyką. Aktor = bhārata, kuśīlava. U Pāṇiniego (4 w. a. Chr.) naṭasūtra, Patañjali (2 w. a. Chr.) wspomina o rapsodach w różnych rolach i różnie ubarwionych. O marjonetkach mowa już w MBh. Krishnaizm najbardziej wpłynął na rozwój dramatu. Zapewne pierwotny dramat w języku Śaurasenī (Śūrasena kraj kultu Krishny), potem pod wpływem epopei i innych utworów literackich — sanskrycki (prakryt pozostał dla ról podrzędnych). Nāṭaka najbardziej zbliżony do Kāvya: ubóstwo tematu, bogactwo opisów (tak samo w powieściach i romansach; opis osób zakochanych i ich stanu). Wpływ greki wykluczony (inaczej Windisch); nie dowodzą go podział na akty, formy sceniczne, kurtyna, podobieństwo fabuły w szczegółach podrzędnych, osoby, prolog (u Indów zawsze djalog).

Kālidāsa. Śakuntalā. 2 recenzje: krótsza (zapewne dawniejsza) i dłuższa. Autor bramin, wychowany przez wolarza, zaślubił kr. Vāsantī; błagając Kālī, otrzymał dar poezji, um. śmiercią gwałtowną. Indje środkowe (Ujjain). Ca 450 po Chr. Miał poprzedników (prolog do Mālav.). Fabuła z MBh.; ale tam nie ma ani przekleństwa ani pierścienia.

Mālavikāgnimitra. Sprzeczka tancmistrzów, popis, do którego doprowadza błazen, chce się królowa od niego wymówić. Kauśikī rozstrzyga. Zakwitnięcie Aśoki. Zazdrosna Irāvatī. Błazen udaje umierającego, za pomocą sygnetu królowej Dhāriṇī uwalnia Mālavikę. Błazen mówi przez sen i zdradza się z miłością króla dla Māl. Dowództwo tymczasem zwycięstwo, więc Māl. oddaje się nadziei, że królowa spełni każde jej życzenie. Zwycięstwo wojska królewskiego. Okazuje się, że Māl. jest księżniczką. Wtedy jej Dhāriṇī sama oddaje królowi.

Vikramorvaśī. Purūravas ratuje nimfę Urvaśī porwaną przez demona. Nimfa odlatuje do nieba. Zazdrość królowej. Król tęskni. Urvaśī niewidzialna jest świadkiem jego tęsknoty, pisze list na korze brzozy, ukazuje się królowi. Urvaśī wraca do nieba na przedstawienie teatralne. Królowa znajduje zgubiony list. Urv. z powodu pomyłki przeklęta przez Bharatę, ale Indra pozwolił jej przebywać u Purūravasa, póki go nie obdarzy synem. Królowa zgadza się na związek króla z osobą, którą kocha. Urv., wzburzona przez zazdrość, do gaju Kumāry, zamieniona w lianę. Monolog obłąkanego króla, który, objąwszy lianę, odnajduje Urvaśī za pomocą klejnotu. Sęp porywa klejnot, zabija go Āyus, syn króla i Urvaśī. Król musi się rozstać, ale Indra przysyła Nāradę z pozwoleniem zatrzymania Urv. do śmierci. Troṭaka.

Harsha 1. połowa 7. wieku.

Ratnāvalī. nāṭikā. Jako Sāgarikā przebywa R. na dworze Vatsy. Schadzka z królową, którą król bierze za Sāgarikę, potem spotkanie z Sāgariką, którą bierze za królową. Uwięzienie Sāgariki. Przedstawienie czarnoksiężnika, pożar sztuczny etc. R. jest kuzynką królowej, która jej wydaje uwięzioną.

Priyadarśikā. Pr. na dworze Vatsy jako służąca. Przedstawienie teatralne, w którym król schadza się z nią ukradkiem. Aran. uwięziona, truje się, ale król wraca jej życie. Księżniczka, kuzynka królowej etc. j.w. Obie komedje (nāṭikā) naśladowania Kālidāsy.

Nāgānanda (nāṭaka), dramat buddyjski. Jīmūtavāhana zaślubia Malayavatī, ofiaruje swe życie ptakowi Garuḍa w zamian za węża, ale Gaurī wraca mu życie.

Czy Harsha czy Bāṇa autorem? Za Harshą przemawia Lévi.

O dramacie indyjskim.

Wstęp.

Kâlidâsa ca. 450 po Chr.
Śakuntalâ 7 aktów
Mâlavikâgnimitra 5 akt.
Urvaśî 5 akt.

Harsha 607–648
Ratnâvalî 4 akty
Priyadarśikâ 4 akty
Nâgânanda 5 akt.

Śûdraka 7. wiek?
Mṛcchakaṭikâ 10 akt.

Bhavabhûti po 650
Mâlatîmâdhava 10 akt.
* Mahâvîracarita 7 akt.
* Uttararâmacarita 7 akt

Uddaṇḍin?
Mallikâmâruta

Viśâkhadatta (–deva) 9. wiek?
Mudrârâkshasa

Bhaṭṭa Nârâyaṇa po 800.
Venîsaṃhâra

Râjaśekhara ca. 900.
Karpûramañjarî
Viddhaśâlabhañjikâ
* Bâlarâmâyaṇa
Bâlabhârata

Kshemîśvara 10 w. lub pocz. 11. w.?
Caṇḍakauśika

Murâri 9. wiek
* Anargharâghava 9. wiek

* Mahânâṭaka 11. w.?
* Prasannarâghava 13. w.?
* Jânakîpariṇaya 17. w.?

Krishṇamiśra 11. wiek
Prabodhacandrodaya 6 akt.

Kavikarṇapûra 16. w.
Caitanyacandrodaya 10 akt.

Dhûrtasamâgama 15. w.
Hâsyârṇava
Vasantatilaka)
(Kautukasarvasva
Citrayajña 19. w.

Caṇḍapāṇḍava (Lévi 385)
Wilson 234
Konow 188

Bālarāmāyaṇa
Henry 292
Lévi 272
Baumgartner 196.
Konow 186

Kshemîśvara Caṇḍakauśika: Fritze
od. Kshemendra
~~Schroeder 657~~
~~Macdonell 366~~
probably 10th cent. in Kānyakubja
under King Mahīpāla
Baumgartner 192
Schroeder: wahrsch. Anf. des 11th
Schuyler 12
(date uncertain)
admirable, but less Konow

Śaibyā
Viśvāmitra
Rohitāśva
Bhṛṅgiriṭi
Vārāṇasī

Baumg. wahrsch. Anf. d. 11. Jh.
Sage in wirkl. poet. Weise gemil.
dert u. verklärt. Herrliches Bild von
wirkl. tragisch geschildert Handlg
u. Personen, nicht in [illegible]